دكتور سمير سرحان

دراسات في الأدب المسرحي

الناشر

مكتبة غريب

(٣,١ شارع كامل صدقي (الفجالة)

تليفون : ٩٠٢١٠٧

مقدمة

هذا الكتاب مجموعة من الدراسات فى أدب المسرح ·· تجمعها وحدة فكرية أساسية هى الايمان العميق بأن فن الكتابة المسرحية هى أدب رفيع مثله مثل سائر فنون القول كالشعر والرواية وغيرها ·· كما يجمعها الايمان بأنه دون النص المسرحى الذى يحمل قيما فكرية وفنية رفيعة لا يمكن أن تقوم لفن المسرح قائمة ··

وقد ظهر فى الآونة الأخيرة بين بعض المخرجين العالميين وكذلك بعض المخرجين فى مصر والعالم العربى من يدعو الى التقليل من أهمية النص المسرحى والى الاعتماد على التاثيرات البصرية والسمعية والحركية فى العملية المسرحية ، وقد نسى هؤلاء انه بدون الكلمة لا تقوم للمسرح قائمة ·· وانه مهما كان امتياز عناصر « الفرجة » وقوة تأثيرها فان فن المسرح كما نشأ منذ بداياته الأولى وكما سيظل طالما ظل الانسان يبدع فنا ، سوف يبقى معتمدا على الفكر الذى يريد المؤلف ايصاله وعلى اللغة التى يبدعها لايصال هذا الفكر وعلى تصويره للمواقف والشخصيات فى الفعل الدرامى ·· فالنص ــ فى ايمانى ــ هو سيد المسرح بلا منازع ··

وكنت فى كتابى السابق « تجارب جديدة فى الفن المسرحى » قد تناولت فن المسرح من وجهة نظر فنون العرض والتجارب المختلفة فى هذا المجال فى العالم الغربى ·· وأعود فى هذا الكتاب الى المنبع الأصلى وهو الأدب المسرحى ·· أو تناول المسرح بصفته أدبا أولا ·· ومن هنا كان التركيز على الأعمال الأدبية المسرحية وعلى فلسفة الأدب المسرحى فى بعض من نماذجه الرفيعة منذ النشأة الأولى عند الانسان البدائى والبدايات الحقيقية عند الاغريق وحتى آخر أشكال الأدب المسرحى فى المغرب وهو الشكل المسمى بالكوميديا الموسيقية أو الدراما الموسيقية ·

وقد اثرت فى هذا الكتاب الا تكون هذه الدراســـات مجرد مقولات نظرية وانما دراسات تطبيقية تحلل النصوص ذاتها لتستخرج ما فيها من قيم فكرية وفنية رفيعة ‥ وراعيت فى اختيار النماذج الأدبية المسرحية التى قمت بتحليلها فى ثنايا الكتاب أن تعبر عن الأدب المسرحى فى أرقى صـــوره فى زمن تصـــور فيه بعض الناس ان المسرح هو مجرد مكان للهزل والاغمــاء العقلى ونسوا انه مؤسسة ثقافية وحضارية لبناء الانسان ٠

والله ولى التوفيق ؟

د ٠ ســمير سرحان

الكاهن يؤلف للمسرح

عرف الانسان البدائى الدراما فى أبسط صـورها عنـدما كان يلعب لعبته المفضلة وهى محاكاة الطبيعة ، تساعده فى ذلك قدرته على الحـركة وتقليد الاصوات وموهبة الخيال التى يتميز بها عن سائر الحيوانات ، وكان يستعين بهذه اللعبة ٠٠ المحاكاة ٠٠ على فهم الطبيعة والبيئة من حوله ، ولانه كان فى صراع مرير مع القوى الطبيعية من أجل الحصـول على ضرورات حياته من مأكل ومأوى فقد كان يوجه قدرته الفائقة على المحاكاة نحو هـدف عملى دائما ، فالذى يحاكى الصائد أو المحارب كان فى الحقيقة يدرب نفسـه على ان يكون فى المستقبل صائدا ماهـرا أو محاربا قديرا وقد صـبغ هـذا النضال من أجل الحياة والبقاء الانسان البدائى بصبغة عملية ٠ فكان يصنع آنية الفخار مثلا فى أول الأمر لكى يستخدمها فى حاجاته العملية ، ولكنـه أصبح بعد ذلك يميل الى تلوينها وتزيينها ٠٠ أى انه اعطاها مع مرور الزمن لمسـة الفن ٠

وكان الانسان البدائى ٠٠ مثله مثل الطفل ٠٠ يعيش على رغباته التى تشـكل الدافع الاول لحياته ٠ وتسير ارادته ، ويظن ٠٠ مثله مثل الطفـل أيضا ٠٠ انه يستطيع ببساطة تحقيق هذه الرغبات بمجرد التفكير فيهـا ٠٠ ولانه لم يكن يستطيع أن يعبر عن أفكاره فى وضوح كاف فقد كان يلجأ الى الحركة والمحاكاة ٠ وسرعان ما تعلم أن يعبر عن رغباته بالرقص والتمثيـل الصامت ٠

ومن هنا نشأت الطقـوس والشعائر التى كان يقيمهـا لقوى الطبيعة المختلفة بصفتها القوى المسيطرة على حياته ، والتى فى يدها تحقيق هـذه الرغبات ، ومن هنا أيضا رقص الانسان البدائى لهذه القوى ليعبر عما يطلبه منها ، وقلد حركاتها وأصواتها لكى يتوافق معهـا ٠ وشيئا فشيئا بدأ يربط بين هذه القوى الطبيعية والعوامل المحـركة لحياته أو بقـائه على الارض ،

فربط مثلا بين فصل الامطار والطعام أو بين نور الشمس الساطع والدفء الذى يبعث فى اوصاله دفء الحياة ·· وفضلا عن ذلك نشأ فى هذه المرحلة ذلك الشخص الذى يجمع صفات الكاهن والعالم والمنظم الاجتماعى فى وقت واحد ·· وهو همزة الوصل بين القبيلة أو المجموعة وبين هذه القوى الطبيعية ·· كان هذا الشخص هو الذى يقود حركات المجموعة الراقصة أو حركاتهم التمثيلية الصامتة ويصممها فى البداية لأن تنفيذها أصبح يحتاج الى عقلية منظمة بعد ان بدأت الشعائر تأخذ شكلا رمزيا أكثر تعقيدا من ذى قبل · وبطبيعة الحال ، أصبح مثل هذا الشخص يتمتع أكثر من غيره بموهبة الخلق ·· فهو يخلق الأدوات والمناظر اللازمة للتنفيذ على بساطتها ـ فضلا عن التصميم الأول للرقصة أو الحركات الصامتة « مايم » ·

وشيئا فشيئا اخذ هذا الشخص صورة الكاهن يعلم الناس أول مبادىء الشعائر للصلاة عن طريق الرقص لكى يحث الآلهة ـ التى تمثل قوى الطبيعة المختلفة ـ على خدمة الانسان · وكذلك كان هذا الكاهن شاعرا بما أوتى من طاقة ابداعية تخيلية تجعله يلبس قوى الطبيعة لباس الاشخاص الاحياء ويعطيها صفات انسانية أو يصورها على أنها أرواح ·

الكاتب المسرحى والاشباح :

مع تطور الانسان البدائى أصبح الملك أو رئيس القبيلة أو الكاهن هو مركز الثقل فى الشعائر البدائية التى كانت تمثل بذور الدراما · وهو رمز القوة والسيطرة فى حياته وبعد مماته أيضا · فحتى بعد أن يموت كان من المعتقد أنه يعود الى الحياة فى صورة روح أو شبح يخشى بطشه ، ولذلك تعقد له الشعائر الجنائزية لارضائه · ومن الممكن أيضا أن تكون قوته بعد مماته مصدر خير وبركة على ذويه ·

وبهذه الشخصية الجديدة دخل عنصر الموت فى التعبير الدرامى البدائى والعنصر اللازم للتراجيديا · وأصبحت المقبرة هى خشبة المسرح والممثلون يلعبون أدوار أشباح الموتى أو أرواحهم ·

وكان الحيوان صورة أخرى من صور عبادة القوة ٠ وفى هذه الحالة كان الحيوان تجسيما لوحدة القبيلة وأرواح السلف ٠ وأصبح من عادة القبيلة أو المجتمع الصغير أن يضحى بثور أو حصان أو جدى ، والمشاركة فى أكل لحمه وشرب دمه تعبيرا عن هذه الوحدة ، وبما ان ذبح أو قتل مثل هذا الحيوان المقدس كان امرا من الخطورة بمكان ، فكان لابد من اعادته الى الحياة بطريقة رمزية ٠ فكان الكاهن يرتدى جلد الحيوان المقدس المقتول ويرقص وبذلك يثبت انه لا يزال حيا وانه لا يمكن ان يموت ٠

وكذلك كلما أضيف الى القبيلة عدد من الافراد البالغين كانت القبيلة تقيم شعائر التدشين التى تقوم على الرقص والحركات التمثيلية الصامتة ٠ وهذه الشعائر ، فى جوهرها ، عبارة عن احتفال يمثل الفرد البالغ الذى ينضم الى شباب القبيلة ، وهو يموت بصفته مراهقا ويولد من جديد ، وفى بعض الاحيان كانت الشعائر أيضا تقام لتحذير الشباب من خرق تقاليد القبيلة وقوانينها أو قتل كبار رجال القبيلة فى سبيل المال أو النساء ٠ وكان التحذير يتم عن طريق عرض مسرحى صامت أو عن طريق عملية الختان ٠

وهكذا تتسع دائرة التعبير الدرامى ٠ وبدأت الدراما تكتسب عنصرا آخر الى جانب عنصرى الفعل والتقليد ، وهو عنصر الصراع ٠٠ فأصبح الكاتب المسرحى الأول يمثل ويصور المعركة بين فصل النماء وفصل الجفاف أو بين الموت والحياة ٠

المسرحيات الدينية وتطور الحبكة :

لم يبق اذن سوى عنصر واحد لتكملة العناصر الأساسية التى تحتاج اليها أية مسرحية ، وهو عنصر الحبكة أو القصة ٠ وكانت هذه القصة فى البداية موجودة حتى فى أبسط صور التمثيل الصامت عند الانسان البدائى ٠ فهذا التمثيل غالبا ما كان يحكى قصة صيد حيوان مفترس مثلا أو محاربة عدو شرس وقتله فى النهاية ٠ ثم تطورت الحبكة أو القصة بعد ذلك لتشمل ذكريات عن أعمال الموتى أثناء حياتهم ٠ وحين نشأت الاساطير

التى تدور حول الهة الزرع وأرواح السابقين والهة القوى الطبيعية المختلفة ، أصبحت الاسطورة مادة للدراما • ونشأت القصة التى تحكى أعمال أشخاص بعينهم يعيشون ويصلون الى العظمة والمجد ويعانون ويموتون أو ينتصرون بشكل أو بآخر على الموت ، وهنا نجد نفس النمط تقريبا الذى تقوم عليه التراجيديا بعد ذلك ، والكوميديا أيضا مع حذف الكارثة النهائية •

ودخل ميدان التعبير الدرامى أيضا الاله أو البطل الذى يرتفع الى مصاف الآلهة • ومن هنا نشأت المسرحيات الدينية أو ما أصبح يسمى بعد ذلك بمسرحيات العاطفة مثل تلك التى ظهرت فى بعض مدن وسط أوروبا • وكان من الطبيعى أيضا أن تنشأ مثل هذه المسرحيات فى مصر الفرعونية حيث كانت حضارة الانسان متقدمة جدا على أى حضارة أخرى فى جميع انحاء العالم •

المسرحية الفرعونية :

كان اوزيريس هو بطل المسرحيات الفرعونية من هذا النوع ، وهو اله الزرع وروح الاشجار وراعى الخصب والنماء وملك الحياة والموت •• ولد نتيجة للتزاوج المثمر بين السماء والأرض • وهبط اوزيريس الى الارض فانقذ شعبه من حالة البربرية والوحشية واقام بينهم المدينة ، وسن لهم القوانين وعلمهم هو وزوجته واخته ايزيس كيف يزرعون المحاصيل فى الارض • ولكن اخاه ست أو الموت كان يعاديه ويكرهه ويريد الاستيلاء على مملكته فأدخله فى تابوت ورمى بجثته فى النيل ، وتجولت ايزيس فى جميع أنحاء مصر حتى عثرت على التابوت وأخرجت جثته من النيل ليستولى عليها ست مرة أخرى ويقطع أوصالها الى ١٤ قطعة يرمى بكل قطعة منها فى جزء من أجزاء مصر واستطاعت ايزيس مرة أخرى أن تجمع أجزاء جسد زوجها وأخيها الممزق واعادته الى الحياة وأصبح ملك العالم السفلى •

وفى المسرحيات الدينية أو مسرحيات العاطفة التى كانت تمثل لتمجيد اوزيريس كانت القصة تمثل بجميع تفاصيلها من جزع على موت الاله وندبه ، ثم العثور على جسده ، واعادته الى الحياة ٠٠ الخ ٠٠ كانت كل هذه التفاصيل تمثل فى كثير من الأبهة والفخامة ٠٠ وأصبحت هذه التمثيلية عند الفراعنة جزءا من احتفال يستمر ١٨ يوما ويبدأ باحتفال يمثل الحرث والحصاد وهو رمز الاله اوزيريس ٠ ولتكملة الاثر السحرى لهذه الشعائر كان المصريون يصنعون تماثيل للاله ويدفنونها مع بعض القمح حتى اذا نمت البذور التى كانت ترمز الى عودة الاله الى الحياة مما يبعث الخصب فى النبات ويسبب الاسراع فى نموه ٠

الدراما فى سوريا وبابل :

وكانت الدراما فى سوريا تدور حول اسطورة مشابهة لاسطورة اوزيريس وهى اسطورة تموز اله الماء والمحاصيل ٠ وكانت النسوة فى سوريا يندبن موته فى احتفال مهيب كل عام ٠ فالاله تموز كان يموت كل عام ليعود الى الحياة من جديد ، وكانوا يندبون موته مع ذبول الزرع والمحاصيل ثم يبتهجون لعودة الاله الى الحياة كل عام مع نماء الزرع مرة أخرى ٠ وهناك أساطير كثيرة تحكى قصة الاله تموز وترمز له بروح الزرع ٠ ففى بابل كان تموز هو حبيب عشتروت أو زوجها الشاب ٠ وعشتروت هى الهة الخصب ٠ ولان اله الزرع كان يموت كل عام ويهبط الى العالم السفلى ، كانت عشتروت تذهب الى ذلك العالم بحثا عنه وبالتالى تهدد الحياة كلها بالفناء ٠

وبتمثيل قصة ايزيس أو قصة تموز شهدت الدراما تقدما هائلا وكان الراقصون والممثلون الاوائل يرتدون جلود الحيوانات ويرتدون أقنعة تمثل بعض الحيوانات ٠ ثم تطوروا بعد ذلك الى اضافة بعض المناظر والصور واللوحات أو ما يمكن ان نسميه « الاكسسوار » مثل قارب اوزيريس الذى هاجمه فيه أعداؤه ٠

وبعد المسرحيات الاولى القائمة على الأداء الصامت كانت الدراما فى حاجة الى عنصرين آخرين هامين لتصل الى صورتها المتكاملة عند الاغريق بعـد ذلك وهما الابطال الآدميون والحوار ٠ وهـذه المرحلة الجـديدة من التكامل لم تظهر فى مصر الفرعونية او سـوريا وانما شهدت فجـرها فى اليونان القديمة ٠

***

البداية الحقيقية

شهد الاغريق القدماء البداية الحقيقية للمسرح ، وخاصة فى القـرنين السادس والخامس قبل الميلاد حين بلغت الحضارة اليونانية أوج ازدهارها فى كل مجال من مجـالات الحياة ٠٠ فى الحـرب والفلسـفة وفى العمارة وسائر الفنون ٠٠

المسرح والدين :

كان المسرح فى اليونان القديمة مرتبطا أشـد الارتبـاط بالعبـادات الدينية متداخلا أشد التداخل مع المشاعر والعبادات الدينية المختلفة ٠ وكانت المسرحية تمثل جزءا هاما من الاحتفالات الدينيـة الرسمية ، وأهمها احتفالات الاله ديونيزيوس رب الخصب والنماء واله الخمر ٠٠ وفى هذه الاحتفـالات كان اليونانيون القـدماء يجتمعون لكى يحتفـلوا بعيد قطف العنب ويطوفوا بشوارع المدن وأنحاء الريف وهم يمرحون ويرقصـون ويرتجلون الاناشـيد ويتغنون للاله ديونيزيس بوصفه اله الخمر ٠ ويقدمون له القرابين ويعاهدونه على الولاء والحب ٠٠ وتتحول نشوتهم الى ما يشبه النشوة الالهية ، كأنما حلت فيهم روح الاله ديونيزيوس ، وعنـدئذ يرتجل أقربهم الى روح الاله الاغاني والاناشيد ، أو يقود فرقة من الراقصين ٠٠ وربما شهدت هذه الفترة السحيقة من حياة اليونانيين القـدماء مولد بذور الفن المسرحى ٠٠ اذ ان هـذا المنشـد أو المغنى فى احتفـالات الاله ديونيزيوس لابد انه كان يؤدى انشاده وتضرعاته الى الاله فى حركات تمثيلية معينة ، أو ربما كان يتقمص روح الاله ذاته ويمثل دوره أمام المجموعة ٠٠ الا أن الفن المسرحى العظيم الذى أنشأه اليونان بعد ذلك وحدثنا عنه أرسطو فى كتابه « الشعر » نشأ من المظاهر المتعددة لاحتفـالات ديزنيزوس ٠٠ أو بالاحـرى من تطور عملية انفصال أحد رجال المجموعة عنها وقيامه بدور القائد فى أثناء الانشاد أو الغناء ٠٠ وهناك عدد كبير من الروايات هى أقرب الى التخمين منهـا الى الحقيقة العلمية الملموسة عن الطريقة التى تم بها هذا الانفصال وكيف تطور

الحدث من الاجابة المرتجلة والترديد العفوى من جانب المجموعة أمام القائد الى الحادثة ثم الى الحكاية التى تنطوى على تسلسل معين يعبر عنه بوساطة الحوار • ويحدثنا ارسطو عن نشأة المسرحية اليونانية فيقول : « لقد نشأت كل من المأساة والملهاة بطريقة فجة ومن غير خطة مرسومة أو فكرة مدروسة ، الأولى من قادة أغانى الدثرامب ، والثانية من أولئك الذين كانوا يقومون بقيادة أناشيد الذكورة » •

ولكننا نستطيع ان نستخلص من هذه العبارة ان الحفلات المسرحية الأولى التى جرت فى أثناء الاحتفال بأعياد الاله ديونيزيوس كانت تجرى على شكل كورس •• وقائد للكورس ينفصل عن المجموعة ويتخذ لنفسه شخصية تمثيلية خاصة • والارجح ان قائد الكورس هذا أصبح فيما بعد هو الشاعر نفسه ، ولقد كان لدى اليونانيين القدماء رصيد هائل من الشعر الغنائى والملحمى كانوا ينشدون اشعاره أحيانا على أنغام الموسيقى وأحيانا على ايقاع الرقص ، واستمدوا من هذا الرصيد العظيم مادتهم الادبية اللازمة ، وذلك بالاضافة الى عناصر المايم أو الحركات الايمائية ، فكان ذلك أساسا للتكوين المسرحى العظيم الذى اتموه فى فترة ازدهار المأساة •

اغانى الدثرامب :

اما اغانى الدثرامب التى يذكرها ارسطو فهى نوع من الانشاد الذى كان يقوم المحتفلون فى أعياد الاله ديونيزيوس •• وكلمة دثرامب باليونانية كلمة ذات مقطعين •• ديو •• وتعنى اثنين •• وثرامبيوس وتعنى الضرب التوقيعى ••فكلمة دثرامب بهذا المعنى تعنى اما النظم ذو المقطعين أو الانشاد الذى يتخذ له توقيعا خاصا •• وينسب بعض الدارسين هذا النوع من الانشاد الذى تردد فيه ما يسمى « بالاغنية العنزية ».وهذا النوع هو الذى أعطى « المأساة » هذا الاسم •• فكلمة Tragos معناها باليونانية عنزة وكلمة dia معناها اغنية الا انه لا يمكن الجزم بأن نسبة هذه الأغانى الى الماعز ناشئة من ان قائد الكورس أو المنشدين يلبسون أحذية تشبه أرجل الماعز (وهو رمز الاله ديونيزيوس) أو انها ناشئة من تضحية عنزة فى أثناء

القيام بهذه الشعيرة الدينية أم أنهم كانوا يمنحون الشاعر الذى نظم هـذه الاغنية الدثرامبية عنزا بصفة مكافأة ٠

الشاعر فوق منصة : ٠

وهنـاك نوع آخـر من الانشـاد ربما كان له أثر فى نشـأة المسرحية اليونانية بعد ذلك وهو الشعر الذى كان يلقيه منشد من فوق منصة أو وهو واقف فى مساحة خالية وسط جمهور من النظارة ٠٠ وهو نوع يختلف تماما عن أغنية الدثرامب التى يقوم الكورس بانشادها ٠ وكان المنشدون فى هذا النوع يستمدون مادة هذه الاناشيد من اشعار الملاحم اليونانية العظيمة مثل ملاحم هومر وغيرها ٠٠ وهى نفس المادة تقريبا التى حولوها فيما بعد الى تراجيديات ٠٠ ويختلف الدارسـون حول الطبيعة التمثيلية التى كان يتميز بها هذا النوع من الانشاد وعما اذا كان المنشد يقوم بتمثيل اشعاره أم لا ٠٠ الا أن الارجح انه كان يقوم ببعض الحركات التمثيلية والايمائية التى تساعده على ايصال اشعاره الى الجمهور الملتقى ٠

المعالم الاولى للمسرحية :

وحتى ذلك الوقت لم تتضح المعالم الرئيسية لتطور الانشاد والاغنيات الدينية المسرحية فى أعيـاد ديونيزيوس الى المسرحية بمعناها الحقيقى ٠٠ الا اننا نستطيع ان نروى قصة هذه البذور الاولى نقلا عن أول تاريخ مسجل ورد فيه ذكر التمثيل ، وذلك مما سجله لنا مسرح ديونيزيوس فى أثينا ٠٠ وهو يعتبر أهم مسرح قائم بذاته فى التاريخ كله كما يقول بعض النقاد ٠

شهد هذا المسرح بداية تطور الفن المسرحى فى أواسط القرن السادس قبل الميلاد حينما كانت أعياد الاله ديونيزيوس تقام فى الجانب الشمالى من مبنى الاكروبول حيث كانت توجـد سـاحة دائرية للرقص وبعض المقاعـد الحجرية ٠٠ الا انه فى أثناء حـكم بينزستراتوس ، بعـد منتصف القـرن مباشرة ، انتقل هذا المسرح البدائى الى الموقع الذى نرى فيه حاليا اطلال

مسرح ديونيزيوس المحطم ، والذى مضى عليه الآن حوالى خمسة وعشرين قرنا • وقد دك اليونانيون القدماء بجوار معبد ديونيزوس ساحة مستديرة للرقص ثم اقاموا حولها بعض المقاعد الخشبية فوق انحدار التل •

ويرجع الى هذه الفترة تاريخ أول مسرحية ممثله سجلت أصولها كما يرجع اليها أيضا اسم أقدم رجل فى تاريخ المسرح على الاطلاق وهو الشاعر الممثل اليونانى « تسبس » • وتقول سجلات مسرح ديونيزيوس ان تسبس الايكارى فاز فى أول مباراة للمأساة الا أنه دخل تاريخ المسرح من أوسع أبوابه لسبب أهم من هذا بكثير هو أنه ادخل الممثل ، بكل ما تعنيه هذه الكلمة بالاضافة الى قائد الكورس أو رئيس المنشدين الذى تقدم ذكره • ومنذ ذلك الوقت أصبح الممثل يتبادل الحوار مع رئيس الكورس • وكان هذا الممثل يقوم بتمثيل شخصيات مختلفة يلبس لكل منها قناعا مختلفا وملابس مختلفة • وكانت هذه هى البداية الاولى لخلق النص المسرحى ، الا أن مثل هذا النص كان بدائيا فجا الى درجة كبيرة لا يزيد على كونه سلسلة من القصائد ، يتناوب انشادها رئيس الكورس والممثل • ولم تصلنا أى مسرحية من مسرحيات تسبس الا أن اهميته البالغة تنبع من انه نقل التمثيل من مرحلة الارتجال والغناء المرتجل الى مرحلة جديدة أعطى فيها البذور المسرحية نمطا أو شكلا معينا •

ويقول بعض النقاد والدارسين أن تسبس كان يعرض أشعاره على عربة فى الطرقات ، ولذلك فقد أصبح رمزا للممثلين الجوالين ، الا أنه ثبت بطلان هذا الرأى بالادلة العلمية القاطعة ، والارجح ان تسبس الممثل كان يقف أحيانا على منضدة ليكون فى مستوى الكورس والمنشدين الذين يتجمعون فوق المذبح فى أحد المعابد مما كان يجعلهم فى مستوى أعلى من الممثل •• وقد درج الدارسون على افتراض أن تلك المنضدة هى تلك التى كانوا يذبحون فوقها عنزا قربانا للاله ديونيزيوس ، وكانت أول خطوة نحو انشاء خشبة المسرح المعروفة وظل الكورس هو العنصر الرئيسى للعرض المسرحى فى زمن تسبس ، أما الأجزاء الممثلة من الرواية فكانت تعد فواصل أو استراحات بين الاناشيد الراقصة ، اما الاحداث المسلسلة المترابطة فلم تتخذ شكلها

المعروف بوصفها عقدة أو حبكة مسرحية الا تدريجيا وبعد تسبس بفترة ليست بالقصيرة ٠

ويعتقد الدارسون ان تسبس كان فى البداية يطلى وجهه « بمكياج » من الاصباغ والمساحيق تخفى معالم وجهه تماما ٠٠ حتى يستطيع ان يتقمص الشخصية التى يقوم بتمثيلها ، ثم اخترع بعد ذلك القناع فأغناه عن الماكياج ووفر له الفرصة لتقمص شخصيات متعددة ٠ وهناك رأى يقول ان القناع كان شيئا موروثا عن رقص الطقوس الدينية البدائية غير ان الاقنعة اخذت أهميتها البالغة فى انتحال الممثل للشخصية منذ زمن تسبس وخلال تاريخ المسرح اليونانى كله ٠٠

الاحتفال المسرحى المهيب :

كانت المناسبتان السنويتان اللتان تقام فيهما الحفلات المسرحية هما العيدان الدينيان اللذان يقيمهما اليونان لتمجيد الاله ديونيزيوس ٠٠ أحدهما عيد ديونيزيوس لينابوس ويقام فى الشتاء وهو مخصص لعرض الحفلات المسرحية وان كانت المآسى مما يعرض فيه احيانا ٠٠ وعيد الديونيزيا الذى كان يقام فى الربيع فى البقعة المقدسة التى تشتمل على المعبد والمسرح ، وهذا العيد الاخير هو المهد الحقيقى الذى نشأت فيه المسرحية اليونانية ، ومنذ سنة ٥٣٥ ق٠م٠ حين تسلم تسبيس أولى جوائزه المسرحية حتى فترة انهيار المسرح اليونانى بعد شعرائه الثلاثة العظام اسكيلوس وسوفوكليس ويوريبيديز كان تمثيل التراجيديات هو مظهر العظمة لمدينة ديونيزيوس كما كان جزءا هاما من الاحتفالات الدينية بهذا الاله ٠٠

وكانت الاعياد الديونيزية فى هذا القرن الخامس قبل الميلاد تشتمل على مهرجانات وطقوس دينية وحفلات موسيقية ، وتختتم بمباراة تستمر ثلاثة أيام يتبارى فيها شعراء المأساة ٠ وكان يخصص لكل شاعر برنامج يستمر يوما كاملا من الصباح الى المساء يلتزم فيه بتقديم ثلاث تراجيديات كاملة ومسرحية ساتيريه صغيرة كقطعة ختامية ٠ وكانت الجائزة التى تقدم

للشـاعر الفائز هى عنزة رمز الاله ديونيزيوس عـلاوة على تسجيل اسـمه ووضعه فى لوحة الشرف وتسجيل اسم عائلته وبلـدته وكل ما يمت اليـه بصلة ٠

وفى بداية الامر كان كل شـاعر من شـعراء المأساة يؤلف مسرحياته الثلاث من موضوع واحد مترابط ٠٠ ولعله كان يعالج بطلا أو عائلة واحدة فى المسرحيات ٠٠ ومن هنا نشات الثلاثيات المسرحية المعروفة مثل ثلاثيات اسخيلوس ٠ ولم تكن هـذه المسرحيات تمثـل الا فى حفلة واحـدة فقط فى مدينة اثينا الا اذا صدر قرار خاص باعادة تمثيلها بعد وفاة الشاعر مثلما حدث فى بعض مآسى اسخيلوس ٠٠

ان تاريخ المسرح اليونانى الحقيقى ٠٠ وربما تاريخ المسرح العـالمى باسره بدأ بدايته الحقيقية مع هذا الشاعر المسرحى العظيم ٠٠ اسخيلوس ٠

* * *

الحدث فى الدراما

لغة الدراما هى لغة السلوك ، وليست لغة السرد ·· وعندما عرف ارسطو الدراما فى كتابه « الشعر »نص على ان الاصل فيها هو الحدث وليس القصة · وحتى كلمة دراما نفسها اشتقت من كلمة « درامينون » باليونانية ومعناها « عمل شىء » ·· ومن هنا كان الحدث هو عصب الدراما ومن هنا أيضا كانت طبيعة الحدث هى المدخل الاول لدراسة هذا الشكل الفنى ·

والاختلاف الجذرى بين الدراما وسائر الاشكال الفنية الأخرى مثل الرواية أو القصة مثلا ، هو انها تقوم على الحدث الذى يتم خلقه عن طريق الحوار ، فى زمن مسرحى معين لا يزيد فى الغالب على ثلاث ساعات ·· ولذلك فان عصر الزمن فى الدراما يحتم على الكاتب المسرحى ان يعالج الماضى والمستقبل بطريقة خاصة ، وان يجعل هذه الازمنة جميعا تصب فى الزمن الحاضر ، وتتجسد فى سلوك الشخصيات أثناء فترة العرض ، وذلك عن طريق تصارع ارادتها ، وتصارع الشخصية الواحدة داخل نفسها · والحوار هو وسيلة الكاتب فى التجسيد ·

طبيعة الحدث المسرحي :

يقول الاستاذ تيودور هاتلن فى كتابه « مدخل الى الدراما » ان الحدث المسرحى فى أبسط صورة يعنى حركة الممثلين أثناء تأديتهم للمسرحية ·· والحدث بهذا المعنى يتضمن الحركة الخارجية للممثلين من خروج ودخول الى آخره ، والحركة الداخلية أيضا التى تجسم صراعا عنيفا أمام مجموعة من النظارة ·

وبهذا المعنى استخدمت الكنيسة فى القرون الوسطى « الحدث » أو الحركة لتجسيم القيم الدينية المختلفة · ولكن الحدث المسرحى اعقد كثيرا من

هذا المفهوم البسيط · فهو يتكون من موقف اساسى يتطور الى ذروة معينة · وهذا الموقف محدود بطبيعة التركيز الذى تتطلبه الدراما · فلابد للكاتب المسرحى ان يعثر على موقف من نوع خاص ، موقف مركز بطبيعته ، ويشتمل بطبيعته أيضا على عناصر الصراع · وليس المقصود بالصراع هنا الصدام الخارجى بين شخصية وأخرى أو بين شخصية ومجموعة من الشخصيات فقط · وانما بين الشخصية الواحدة ونفسها أيضا ·· فتناقضات الشخصية مع نفسها والمفارقة الحادة بين واقعها ومثالياتها هى العناصر الرئيسية فى خلق الموقف الذى يحتوى على صراع ·· واذا كان مبدأ « الأختيار » يلعب دورا كبيرا فى عملية الخلق لدى كل فنان ، فان الكاتب المسرحى بنوع خاص · يستخدم هذا المبدأ فى أوسع نطاق ممكن حتى يصل الى جوهر هذا الموقف الذى يكون بداية الحدث ··

الحدث والشخصية :

والحدث بوصفه موقفا يحتوى بطبيعته على عناصر الصراع ويتطور بواسطة الحبكة والفعل ورد الفعل وتصارع الارادة الى ذروة معينة ، لا ينفصل عن الشخصية ·· فالشخصية هى صانعة الحدث · وبذلك تكون الشخصية والحدث شىء واحد ··

فالموقف الاساسى الذى بنى عليه شكسبير مسرحية « ماكبث » مثلا هو طموح ماكبث المتأصل الى المجد من ناحية ، وقيمه الاخلاقية التى تحتم عليه ان يخلص لمليكه دنكان ويكرم وفادته من ناحية أخرى ·· وهذا الصراع العنيف داخل شخصية ماكبث هو الذى يخلق الموقف ويطوره عندما يتغلب جانب الطموح عند ماكبث فيقتل دنكان طمعا فى الملك · ثم يتورط بعد ذلك فى سلسلة من الجرائم التى تدفعه دفعا الى مصيره التراجيدى · واما هذا الطموح فيؤكده أحيانا عنصر الخرافة أو ربما القدرية متمثلا فى نبوءة الساحرات الثلاث وأحيانا شخصية زوجته التى تجسم هذا الطموح فى نفسه وتدفعه فى كل لحظة الى ارتكاب جرائمه ·

مفهـوم الزمن :

ومن المبـــادىء الجوهـرية التى تميز الدراما عن غيرها من الفنـون القصصية ، هو انها تعطى المشـاهد احسـاسا بأنه يشهد شيئا فى الحاضر يحدث أمامه فى نطاق ساعات العرض الثلاث ٠٠ فالرواية مثلا تعطى القارىء احساسا بانه يقرأ شيئا حـدث فى الماضى ، أما فى المسرح فهناك كما يقول الناقد بروكس ٠ « عملية متطورة تصـل من خلال الصراع الى معنى » ٠٠ ورغم ان هذا الصراع لابد ان يتجسم امامنا على خشبة المسرح فى الحاضر ، وفى نطاق الزمن المسرحى ، الا ان جـــــذوره غالبا ما تكون فى الماضى ٠٠ فالحدث الحاضر هو غالبا نتيجـة حتمية لاحداث سابقة على التى وصلت بـه الى نقطة التأزم الدرامى ، وعلى الكاتب أن يعرفنا بهذه الأحداث السابقة حتى نستطيع ان نتتبع معه تلك العملية المتطورة التى تحتوى على الصراع فى الزمن الحاضر ٠٠ وهو اما أن يحيطنا علما بهذا الماضى بطريقة اخبارية مباشرة ، أو عن طريق الايحاء به وبعثه مرة أخـرى فى الزمن الحاضر عن طريق التجسيد ٠ وهنا يتداخل الماضى مع الحاضر ويؤثر فيه ، بل ويخلقـه ٠٠ ولكن هذا ايضا لا يكفى ، اذ لابد للماضى والحاضر معا ان يوحيا بتطور معين فى المستقبل ٠٠ والكاتب المسرحى الجيد يستبعد طريقة الاخبار المباشرة لانها تتنافى مع أهم مبدأ من مبادىء الفن وهو مبدأ الايحاء غير المباشر ٠٠ فالتقـرير لا يخلق فنا وانما قد يعبر عن تجـــربة حياه ٠٠ واذن فالســبيل الوحيد امام الكاتب المسرحى هو الايحاء بما حدث فى الماضى بجعله جـزءا لا يتجزأ من اللحظة الحاضرة ٠٠ لننظر مثلا الى هذا المشهد ألافتتاحى مـن مسرحية انتيجون لسوفوكليس :

انتيجون : اسمين يا أختى ، أتعرفين مصيبة واحدة لم يلحقها زيوس
بنســل أوديب ، انا استطيع اخبارك بمصيبة أخـرى ٠٠
عار آخر يدخره لنا أعداؤنا اتدرين ما هو ؟؟

اســمين : لا يا انتيجون ، لقد مات اخوانا كل بيد الآخر ٠٠ واليــوم
لا أعرف شيئا آخر يبعث فى كل هذه التعاسة ٠٠

انتيجون : اصغى لى ٠٠ اريدك أن تأتى الى هنا حتى لا يسمعنا أحد ٠

اسـمين : ما الخبر ؟ نظرتك تبعث فى الرعب ٠٠

انتيجون : تسالين ما الخبر ؟ الا يسمح كريون باقامة قداس الجنازة على جثمان احد اخوينا بينما ينكرها على الآخر ؟ لسوف ينـال ايتيوكليس ما يستحقه من مراسم الـدفن ٠٠ اما بولينيسيس فلن يدفن ولا حداد عليه ، وانما سيترك جثمانه نهبا للغربان ٠٠ تلك هى أوامر كريون النبيل لى ولك ٠٠ نعم ٠ لى انا ايضا !! ولسوف يأتى بنفسه الى هذا المكان ليقرأ علينا مرسومه ٠٠ وهو يعلق اهمية كبيرة على تنفيـذ أوامره ، ومن يخالفها فعلى الناس ان يرجموه بالحجارة آمل ان تريني معدنك الأصيل ٠

اسـمين : ماذا استطيع ان افعل ؟

انتيجون : لتتخذى قرارك اذا كنت ستعاونيننى ٠٠

اسـمين : وكيف أعاونك ؟

انتيجون : لنحمل الجثمان ٠٠

اسـمين : تعنين ٠٠ ندفنه متحدين بذلك ارادة الملك ؟؟

انتيجون : نعم ٠٠ انه اخونا ٠٠ اخى واخوك ٠٠ ولسوف ادفنه ٠٠ ولن يقول انسان اننى تركته نهبا للوحوش الضارية ٠٠

اسـمين : (فى رعب) كم انت تعسه ! رغم ارادة كريون ؟

انتيجون : ألديه الحق فى أن يفصلنى عن عائلتى ؟

اسـمين : انتيجون ! انتيجون لقد فقأ ابونا المسـكين عينيه تكفيرا عن جريمته ومات فى الوحل ٠ وامنا ـ التى كانت أمه ـ

ـ شنقت نفسها وقتل اخوانا احـدهما الآخـر • فكـرى قليلا ـ لقـد أصبحنا وحيدتين تماما !! أى نهـاية سيئة تنتظرنا اذا نحن تحدينا ارادة سيدنا ؟ انتيجون ، ما نحن الا نساء •• نساء لا يعرفن كيف يستملن الرجال • وهؤلاء الذين يقبضون على مقاليد السلطة اناس أقوياء •• فليغفر لى بولينيسيس ، ولكننى اتنحى عن هـذه المهمـة واطيع السـلطات •• فمن العبث ان يحاول المـرء ما ليس فى طاقته •

فى هذا المشهد يبعث سوفوكليس الماضى حيا على خشبة المسرح فى اللحظة الاولى من رفع الستار •• ولكنه لا يبعثه بطـريقة مباشرة وانما يجعله قوة مؤثرة فى الحاضر ، بل هو السبب الحتمى فى خلق هذا الحاضر •• فنحن نعـرف ان مسرحية « انتيجون » هى الجـزء الثـالث من ثلاثيـة سـوفوكليس عن اسـطورة اوديب وهى المكونة من اوديب ملكا واوديب فى كولونا ثم انتيجون •• وفى الاسطورة ـ كما هو معروف ـ فقأ اوديب عينيه بعد ان اكتشف انه تزوج امه وانجب منها ابناءهم فى الحقيقـة اخوته •• وشنقت الملكة جوكاستا نفسها بعـد هذا الاكتشاف ، اما اوديب فقـد هام على وجهه حتى مات فى كولونا بعد ان صب لعناته على ولديه من امه •• وفى مسرحية انتيجون يعالج سوفوكليس الجزء الأخير من الأسطورة • ولكنه لا يبدأ بحكايتها ـ كما رأينا فى المشهد السابق ـ وانما نحس من الوهلة الأولى بأنها تشكل الحـدث الحاضر وتعيش فيه بالحتمية •• فالجـزء الاخير من الاسطورة يقول ان أيتوكليس بن اوديب بعد ان تولى عرش طيبة نفى اخاه بولينيسيس الذى كان يرغب فى الاسـتيلاء على السلطة •• وقد استنجد بولينيسيس بجنود ارجوس وقاد حملة ضخمة ضد طيبة حتى يستولى على العرش •• وفى هذه المعركة دار نزال بين الاخوين حيث قتل كل منهما الآخر • وبذلك تحققت لعنة أبيهما اوديب التى صبها عليهما قبـل موته • أما السلطة فقد تولاها من بعد ايتوكليس ، كريون الذى اصدر أوامره بأن تدفن جثة ايتوكليس وتقام لها الشعائر التى يستحقها بوصفة بطلا قوميا ، اما بولينيسيس فيعتبر

خائنا ترمى جثته للوحوش الضارية والغربان · وهو عقاب كان يثير فى نفوس اليونانيين القدماء الهلع والرعب ·

وهنا يتحدد مصير انتيجون ـ التى تصر على دفن أخيها بولينيسيس ـ بحتمية تأثير هذا الماضى فى الحاضر ·· فقد صب اوديب لعنته على ابنائه من أمه كما كانت نبوءة العراف لوالد اوديب سببا فى نفيه عن طيبة ثم قتله لابيه وزواجه من امه ·· كل هذه الاحداث الماضية تكمن وراء الحدث فى انتيجون وتصنع ماساة الاخوين أولا ـ وهو الماضى القريب ـ ثم تصنع مأساة انتيجون نفسها التى تلاقى مصيرها ـ فى الزمن المسرحى ـ عندما يأمر كريون بقتلها جزاء مخالفتها لأوامره ·· ولكى يبعث سوفوكليس هذا الماضى امامنا على خشبة المسرح ـ كما رأينا فى المشهد السابق ـ يضع الاختين امام قرار معين لابد ان تتخذاه فى هذه اللحظة ويدور الصراع منذ الوهلة الاولى بين أنتيجون التى تريد أن تتحدى ارادة كريون · واسمين التى تجبن عن تحدى هذا القرار ·· وقد تمثلت امام عينيها جميع المصائب التى الحقها زيوس رب الارباب باوديب ونسله · وعندما تتخذ انتيجون قرارها بدفن أخيها · يدفع هذا القرار بها الى مصيرها الماسوى فى النهاية ، فهو يشير الى ما سيحدث فى المستقبل فى اللحظة التى يبعث فيها ماضى اوديب واللعنة التى صبها على ابنائه ·· وهكذا يجسم سوفوكليس حتمية تأثير هذا الماضى فى الحاضر والمستقبل معا ··

حضورية الحدث :

ويتضح مما سبق ان أهم خاصية تميز الحدث المسرحى عنه فى سائر الفنون القصصية هى ما يسمى خاصية « حضورية الحدث » ·· وهى تعنى بمفهومها البسيط ـ الصراع · سواء كان خارجيا أم فى عقول الشخصيات الذى يتم أمامنا على خشبة المسرح وفى نطاق الزمن المسرحى الحاضر ·· وذلك عندما تصبح دوافعه الماضية جزءا لا يتجزأ من هذا الحاضر · ولكن اصطلاح « حضورية الحدث » لا يعنى فقط هذا المفهوم بل يمتد ليشتمل على

مفهوم آخر أكثر عمقا وهو حتمية حدوث هذا أو ذاك فى هذه اللحظة بالذات ‥ ولنضرب مثلا واحدا بمسرحية « الاشباح » لهنريك ابسن ‥ فى الفصل الأول من هذه المسرحية نجد المسز الفنج تتهيأ لافتتاح ملجأ للايتام تكريما لذكرى زوجها الراحل المستر الفنج ، وهو رجل منحل كان يخونها مع خادمتها التى أنجبت منه طفلة سفاحا هى (ريجينا) وأجبر أحد عماله «انجستراند» على تبنيها ‥ اما لماذا تؤسس مسز الفنج ملجأ الايتام لتكرم ذكرى مثل هذا الزوج فى هذا الوقت بالذات فلان ابنهما اوزوالد قد عاد من الخارج منذ يوم أو يومين وكانت أمه قد أبعدته عمدا عن هذا المنزل الموبوء منذ كان فى السابعة ‥ ولم تسمح له بالعودة الا بعد وفاة ابيه ‥ وهى تريده ألا يعرف شيئا عن ماضى هذا الابَ ، بل على العكس تريده ان يجد ذكرى أبيه موضع تمجيد الناس واكبارهم حتى لا يكون اوزوالد ضحية لهذا الاب ‥ وهى لا تريد للابن ان يرث عن ابيه أى صفة من صفاته : لننظر الى هذا الحوار بين مسز الفنج وراعى الكنيسة الاب ماندرز :

ماندرز : لقد عانيت كثيرا ‥

مسز الفنج : كنت مشغولة بالعمل وهذا ما جعلنى اصمد ‥ استطيع ان اقول بصدق اننى كنت أعمل ‥ وكان الفنج يتلقى كل الاعجاب والاكبار ـ ولكن لا تظن انه كانت له اية صلة بالعمل ‥ فالزيادة التى حققناها فى املاكنا والاصلاحات التى تمت ـ كل هذه المشروعات الكبيرة التى تحدثت عنها ـ كلها كانت من عملى انا ‥ وكل ما كان يفعله هو ان يستلقى على الأريكه فى حجرة مكتبه يقرأ الصحف القديمة ‥ وفى لحظات الصفاء القليلة بيننا كنت احاول أن احثه على العمل دون جدوى ‥ كان ينغمس ثانية فى عاداته القديمة ‥

ماندرز : وانت تبنين نصبا تذكاريا لرجل كهذا ؟

مسز الفنـــج : سأحـــاول أن أشرح لك ٠٠ أولا كنت أخاف بالطبع أن
يعرف الناس الحقيقة فى يوم من الايام ، وبهذا قررت ان
أهدى ملجأ الايتـــام لذكرى الفنج ، حتى أخرس الشائعات
الى الأبـــد ٠٠ حتى اقضى على أى ظل من الشك ٠

مانـــــدرز : لقد نجحت فى ذلك كل النجاح ٠٠

مسز الفنج : ولكن السبب الرئيسى هو أننى لم أرد لابنى ان يرث أى
شىء مهما كان عن أبيه ٠

وفى هذا المشهد يتضح ان حضورية الحدث الدرامى هى التى تعطى للمسرحية ما تســـميه الأســـتاذة اليس نرمـــــون فى كتابها « حــدود الدراما » « حضـــورية التأثير » أى الاحساس بأن الماضى والحاضر والمستقبل تتركز فيما يحدث الآن أمامنا على خشبة المسرح ، كنتيجة لدوافع حتمية ٠٠

★ ★ ★

البطل التراجيدى عند شكسبير

لا يستطيع الباحث ان يتعرض لدراسة البطل التراجيدى عند شكسبير أو غيره من كتاب التراجيديا العظام ، دون أن يعود الى مفهوم ارسطو للبطل التراجيدى ·· فبالرغم من ان بعض الدارسين قد ثاروا على مفهوم أرسطو للتراجيديا ، وللبطل التراجيدى بوجه خاص ، وقرروا ان التراجيديا بمفهومها الأرسطى لم تعد ممكنة التحقيق بعد عصرها الذهبى فى اليونان ، بل وذهب البعض الى حد القول بان التراجيديا اليونانية هى وحدها التراجيديا الحقة الخالصة ، وان ما جاء بعدها ليس سوى محاولات للاقتراب من فكرة التراجيديا كما تحققت فى اليونان القديمة ـ مثلما يقول الأستاذ ف· ل· لوكاس فى كتابه « التراجيديا وعلاقتها بكتاب الشعر لأرسطو » ·· بالرغم من ذلك كله فلا مناص للباحث من ان يعود الى مفهوم ارسطو ، ليس فقط لأن هذا المفهوم ظل حتى الآن التفسير المعتمد الوحيد لطبيعة التراجيديا وطبيعة البطل التراجيدى أو ما يمكن أن نسميه وظيفة التراجيديا فى تحقيق « التطهير » عن طريق اثارة عاطفتى الشفقة والخوف ·

وينبع مفهوم ارسطو للبطل التراجيدى من مفهومه لوظيفة التراجيديا ·· فهو يقول ان التراجيديا « باثارتها لعاطفتى الشفقه والخوف تحقق التطهير من مثل هذه العواطف » ·· ولكى يتحقق هذا الأثر لابد ان يكون البطل التراجيدى « أفضل » من الفرد العادى ·· فمثل هذا البطل قادر ، بتحوله من السعادة الى الشقاء ، على ان يربطنا بمصيره وان يعكس تجربتنا فيثير لدينا الشفقة فى نفس الوقت · وعند ارسطو ان التحول فى اقدار البطل من السعادة الى الشقاء هو السمة الأولى للحدث فى التراجيديا وهو الذى يثير فينا عاطفتى الشفقة والخوف ، ويربطنا بالمصير المأسوى الذى ينتهى اليه البطل ·· ولذلك فان البطل الفاضل بشكل مطلق أو الشرير بشكل مطلق لا يثيران فينا انفعالات الشفقة والخوف · اما البطل القادر على احداث هذا الاثر فهو الذى يسمو على مستوى الفرد

العادى ولكنه ليس فاضلا تماما ٠٠ اذ انه يرتكب خطأ معينا فى الكم يؤدى به الى مصيرة الماسوى ٠٠ وهذا الخطأ هو ما يسميه أرسطو «بالهامارشيا» أو الخطأ التراجيدى ٠٠ والمثل الشهير الذى يسوقه من تراجيديا اوديب لسوفوكليس هو قتل اوديب لأبيه فى لحظة من لحظات الاندفاع العاطفى مما جعله يتردى فى سلسلة من الأخطاء المترتبة على هذه الهامارشيا ٠٠

ورغم ان الخطأ فى الحكم أو الهامارشيا هو الذى يسبب تحول اقدار البطل التراجيدى بل يزيدنا اعجابا به واشفاقا على مصيره لأنه يعطيه صبغة بشرية وان طاول الالهة فى عظمته ٠٠ ولقد حار الدارسون فى تحديد علاقة الهامارشيا بالارادة ، اذ ان نص أرسطو لم يعط هذه النقطة حقها من الوضوح ٠٠ ولكن الواضح ان البطل التراجيدى ـ اليونانى على وجه التحديد ـ لا يد له فى ارتكاب الهامارشيا التى تودى به الى مصيره فهى قدر مكتوب من الالهة ولابد للبطل ان يسقط هذه السقطة المظيمة مرة واحدة تكون كافية لهلاكه ٠٠ واذا عرفنا ان ارسطو يعتبر تراجيديا اوديب لسوفوكليس التحقيق الأمثل لهذه الفكرة ، استطعنا ان نعتقد بصحة هذا المفهوم ٠٠ فاوديب ـ طبقا لنبوءة العراف ـ كان مكتوبا عليه ان يقتل أباه ويتزوج أمه ، وذلك قبل أن يولد ٠٠ وعندما ولد سلمه أبوه لأحد الرعاة لكى يتركه فى الخلاء حتى يموت ٠٠ ولكن الراعى يشفق على الطفل ويسلمه الى زميل له يحمله الى ملك كورنثة ، فيتبناه هذا الملك حتى اذا شب اوديب وسمع بنبوءة العراف هاجر من كورنثة كى لا يتورط فى هذه الفعلة الشنعاء ٠٠ ويتجه الى طيبه ، وفى الطريق تنشب مشادة بينه وبين أبيه الحقيقى لايوس ملك طيبه ، فيقتله اوديب فى فورة انفعاله ثم يتوجه الى طيبه وقد حل بها بلاء الوحش الرهيب الرابض على أبوابها يطرح على اهلها ألغازا لا يعرفون لها حلا ويهلك من لا يجيبه بالحل الصحيح ٠٠ ويحل اوديب اللغز وينقذ المدينة فينصبه أهلها ملكا عليها خلفا لملكهم القتيل ، ويهبونه زوجة لايوس لتصبح زوجة له ٠٠ وبذلك تتحقق نبوءة العراف فيقتل اوديب اباه ويتزوج أمه ٠٠

البطل التراجيدى والقدر :

ويتضح من هذا ان اوديب وان ارتكب هذا الخطأ التراجيدى لم يكن الا مسخرا لتنفيذ ارادة قدرية معينة هى التى تسوقه حتى من قبل ميلاده الى مصيره المفجع · ورغم ذلك يذهب بعض الباحثين من أمثال الأستاذ س· هـ· بتشر فى كتابه الشهير ·· « نظرية أرسطو فى الشعر والفنون الجميلة » الى اننا لا يمكن ان نبرىء البطل التراجيدى تماما من الذنب فى ارتكابه للهامارشيا ، فقتل اوديب لابيه الملك لايوس فى الطريق - على سبيل المثال - جاء نتيجة لاعتداد اوديب الشديد بنفسه وزهوه بقوته الى جانب العوامل القدرية الأخرى ·· وعلى أى حال ، فان مشكلة العلاقة بين الهامارشيا والارادة قد دوخت الباحثين الذين عنوا بتفسير نص أرسطو وشرحه والتعليق عليه · ولكن يتضح فى نهاية الأمر أنه حتى ولو كان للبطل التراجيدى اليونانى بعض الاختيار فى ارتكاب الهامارشيا فهو مساق الى ارتكابها بواسطة قوة أكبر منه هى ما يمكن ان نسميها الالهة أو القدر ·· ولذلك فان الصراع فى التراجيديا اليونانية - فيما عدا بعض أعمال يوريبيديس - هو صراع بين البطل وبين هذه القوة الخفية العظيمة ·· وهو صراع لا يخرج منه البطل منتصرا لأن مصيره قد تحدد له من قبل ، وانما تأتى الهامارشيا كتبرير موضوعى لتحول اقدار هذا البطل من السعادة الى الشقاء ··

شكسبير والصراع داخل البطل :

واذا كان الصراع - حسب المفهوم الارسطى - يدور بين البطل وقوة خارجية هى القدر أو الالهة التى ترسم له مصيره فان شكسبير قد نقل مجال الصراع الى داخل عقل البطل ذاته · فرغم ان شكسبير يلتزم بالقاعدة الارسطية التى تقول بان البطل التراجيدى أفضل من مستوى الفرد العادى فهو يضعه فى صراع مع انسانيته وليس مع قوة خارجة عنه ، ولذلك فهو يهبه قدرة نفسية وعقلية خارقة · والضعف البشرى أو الهامارشيا الشكسبيرية هو جزء من التكوين النفسى للبطل وليس تبريرا موضوعيا لتحوله من

السعادة الى الشقاء ، وهو يحل عند شكسبير محل القدر الاغريقى الخارجى دون ان يمنع البطل من ممارسة ارادته الحرة • والحقيقة ان الفرق بين البطل التراجيدى الاغريقى والشكسبيرى يكمن فى التصور الأساسى لفكرة القدرية • فالقدر الاغريقى الخارجى يحدد مصير البطل التراجيدى ، وبالتالى يبنى الحدث فى التراجيديا على رد فعل البطل تجاه هذا القدر • فالبطل يمارس حرية ارادته فقط من خلال رد الفعل • اما فى شكسبير فان مصير البطل لا ينفصل – كما يقول الأستاذ ليتش فى كتابه عن التراجيديا الشكسبيرية – عن عقل البطل ، واحساسه •

وهذا الاستعداد النفسى للوقوع فى الخطأ هو الذى يودى بالبطل الى مصيره التراجيدى وبالتالى فان الخطأ التراجيدى عند شكسبير هو خطأ ارادى • الا ان شكسبير يلبس هذا الخطأ الارادى ثوب القدرية بأن يضع البطل نفسه فى موقف لا يمكن ان يتحاشاه ، ولا يجد أمامه سوى سبيل واحد للسلوك هو الذى يحدد له مصيره المأسوى • وهنا يصبح القدر فى داخل البطل وليس خارجه •

ويتخذ هذا القدر الداخلى أحيانا شكل الخرافة مثل الساحرات فى ماكبث أو شبح الأب فى هاملت ، أو قد يتخذ شكل سوء التقدير كما هو مع لير الذى أراد ان يقيس حب بناته له باجزاء من مملكته أو حساسية عطيل الشديدة بالنسبة للونه الاسود •

واذا وضع البطل نفسه فى موقف معين نتيجة لارتكابه الخطأ الارادى لا يصبح قادرا على الهروب من هذا الموقف ، فهو يتردى بعد ذلك فى سلسلة الاخطاء النابعة من الخطأ الأول والمرتبة عليه دون ان يكون له اختيار فى التوقف • ففى تراجيديا ماكبث مثلا ، نجد ان فكره الطموح متأصلة فى نفس ماكبث فهو يريد من أعماقه ان يكون ملكا وتأخذ هذه الرغبة شكلها القدرى فى نبوءة الساحرات الثلاث • ولكنه عندما يقتل دنكان بالفعل ، يضع نفسه فى ذلك الموقف الذى لافرار منه ، فيصبح عليه ان يتردى فى سلسلة الأخطاء التى تترتب على خطئه الأول حتى يلقى مصيره • وكذلك الحال

مع كل من لير وهاملت وعطيل · فهاملت مثلا يتحول عن الانتقام ، ثم فكرة الحياة والموت ، وبذلك يضع نفسه فى موقف لا فرار منه ، ويصبح مصـيره محتوما كانه جوال ضـل طريقه فى الصحراء ·

الأثـر التراجيـدى :

ولكن كيف يثير هذا البطل التراجيدى الذى يتردى فى الخطأ بارادته اعجابنا ويرتبط مصيره بمصيرنا ، حتى يثير فينا تحوله من السـعادة الى الشقاء الأثر التراجيدى المبنى على الشفقة والرعب ؟ يقول الدكتور أ· م· تيليارد فى كتابه « آخر مسرحيات شكسبير » ان البطل التراجيدى الشكسبيرى يثير فينا انفعـال الفخـر ، لأنه يتطهر من خـلال المعاناة · وهو يذكرنا بالمونولوج الاخير الـذى يقوله عطيـل فى لحظة الاكتشاف قبـل ان يقـتل نفسه ، وبادراك الملك لير قرب نهاية المسرحية لحقائق الكون الدفينة وتعاطفه مع كل ما حوله · وكما زادت معاناة لير وضاق عليه الخناق زادت عظمتـه كشخصية مأسوية وزاد ادراكه للعالم وللقوى التى تتحكم فيه · وكذلك الحال مع كل من هاملت وماكبث · صحيح ان هؤلاء الابطال ينتهون بالهزيمة والموت ، ولكن هذا المصير هو الذى يثير فينا الرعب · وهو هنا رعب يختلط بالاعجاب بالبطل الذى أصبح · من خلال المعاناة ، يدرك الموقف الذى وضع نفسه فيه ادراكا كاملا ، بل ويدرك العلاقات الدقيقة الخفية التى تتحـكم فى العالم من حوله · ويتفق الأسـتاذ كليفورد ليتش مع الدكتور تيليارد فى هذا الرأى · فهو يقول أن الأثر التراجيدى بشكل عام وعند شكسبير خاصة ينتج عن التوازن بين انفعالى الفخر بالبطل والرعب لمصيره · فنحن نحس بالفخر ازاء البطل لأنه يعرف مصيره ويصبح هذا المصير سببا لتأمله الحياة من حـوله ·

القدرة على التحمل :

والمعاناة التى تؤدى الى التطهير لا تخلق وحدها البطل التراجيدى عند شكسبير · وانما يتميز هذا البطل أيضا بقدرة فائقة على التحمـل · وهى

قدرة تتجلى دائما كلما زادت معاناته وكلما ضاق عليه الخناق استطاع ان يصل الى فهم أكثر عمقا للحياة الانسانية ٠ فالملك لير يتطور على طول الحدث فى المسرحية من رجل مغرور حاد المزاج الى رجل يدرك أسرار هذا العالم ، كما يدرك شمول فكرة الشرفية كما يكتسب ماكبث جلاله من هذه القدرة على التحمل أثناء المعاناة حتى ليتحول فى نظرنا من قاتل الى بطل يجسم الصراع الداخلى بين نزوع الانسان الى العظمة وضعفه البشرى المتأصل ٠ ولذلك فان مثل هذا البطل التراجيدى يكسب اعجابنا لاننا نحس ، كما يقول الأستاذ ليتش : « انه بشر مثلنا لديه من نقط الضعف ما لدينا ، ونفخر بطبيعتنا البشرية لانها تأخذ فى قدرة هؤلاء الأبطال على المعاناة والتحمل ، أسمى أشكالها » ٠

نزعة الجنون :

وتصاحب هذه القدرة الفائقة على المعاناة والتحمل عند البطل التراجيدى الشكسبيرى نزعة دائمة الى الجنون ٠ وقد تبدو هذه الفكرة غريبة بعض الشىء وخاصة بعد أن قلنا أن البطل يصل من خلال المعاناة الى ادراك عميق للعالم ٠ كما ان فكرة الجنون تعنى دائما افلات زمام السيطرة على العقل والجسم معا ، وبالتالى فقدان القدرة على الادراك ، ورغم ذلك نجد البطل التراجيدى عند شكسبير يمر بخبرة الجنون بشكل أو بآخر : الملك لير مثلا يصل فى معاناته الى الجنون الحقيقى ، وعطيل تنتابه نوبات « الهلوسة » عندما يكون فى أعلى درجات الوعى بما يرتكبه من شر ٠٠ وكذلك هاملت يؤدى به تأمله لفكرة الانتقام الى ما يشبه الجنون أو تصنع الجنون ٠

ورغم ذلك ، فان فكرة الجنون عند البطل التراجيدى الشكسبيرى لا تفقده القدرة على الادراك ٠ وانما تعمق هذه القدرة وتزيد من حدتها دائما فهاملت فى لحظات جنونه يصبح أكثر ادراكا للعالم من حوله حتى ليدفع بولونيوس الى ان يقول :

كم تحمل اجاباته أحيانا من معان عميقة !

تلك فضيلة غالبا ما تصاحب الجنون ·

ولا يمكن للعقل والتعقل ان يلدها بمثل هذا العمق ·

ولير فى جنونه يصبح أكثر ادراكا للشر الذى يسيطر على العالم وظلم البشر وزيفهم أكثر من أى شخصية أخرى خلقها شكسبير ، وشكسبير يستخدم فكرة الجنون ليؤكد بها هذه المفارقة ـ مفارقة وصول البطل الى الحكمة من خلال الجنون · وهو يقول ذلك صراحة فى الملك لير مثلا على لسان ادجار حين يقول معلقا على حديث لير فى جنونه :

« أى حكمة فى الجنون » ·

وهنا يعمق الجنون من الخبرة العنيفة التى يمر بها البطل التراجيدى حتى ليجعله فى النهاية معلقا على التجربة الانسانية فى شكلها العام · كما ان الجنون وما يرتبط به من عذاب يصبح هنا اعلى قمة لمعاناة البطل توصله الى التطهر ·

وعندما يصبح الجنون عند البطل التراجيدى الشكسبيرى طريقا للحكمة ، نشك نحن فى قيمة العقل لأن الانطباع الذى تخلفه هذه النزعة فى البطل هو كما يقول الاستاذ ليتش أن « الانسانية تستطيع ان تبرر وجودها بواسطة قدرتها على المعاناة ، وعلى ادراك معاناتها » ·

☆ ☆ ☆

الحركة الدرامية ۰۰ فى أيرلندا

لا يستطيع دارس الدراما الحديثة ان يغفل الاثر العظيم الذى خلقته الحركة الدرامية الايرلندية على المسرح فى القرن العشرين اذ ان أهميتها تنبع من عاملين رئيسيين أولهما :

ان هذه الحركة التى بدأت فى ايرلنده مع نهاية القرن التاسع عشر على يد و ٠ ب ٠ ييتس ولادى جريجورى ، ثم حمل لواءها من بعدهما جون م ٠ سينج فى بداية العشرين ، قد انقذت الدراما الانجليزية من الانهيار الذى كانت تسير اليه منذ القرن السابع عشر ، وكذلك اعادت الى الدراما فى البلاد التى تتحدث الانجليزية طابعا شعريا ذا جلال خاص ، وتلك مهمتها التاريخية وثانيهما : انها القت الضوء من جديد على القوانين الجمالية الرئيسية فى الدراما ، وذلك بأن خلقت لنا فنا مسرحيا يمكن ان تقارنه بالمسرح العظيم فى العصور التى سبقت قيام هذه الحركة ، وتلك مهمتها الفنية ٠

ظلت الدراما الانجليزية والايرلندية ـ التى كانت تعتبر حتى القرن التاسع عشر جزءا من الدراما الانجليزية ـ تسير الى انهيار مستمر منذ القرن السابع عشر ٠ فحوالى منتصف هذا القرن أغلقت المسارح قرابة ثمانية عشر عاما (من عام ١٦٤٢ الى ١٦٦٠) ساد انجلترا اثناءها حكم المتطهرين واعلان الجمهورية الذى استتبع عداء سافرا للمسرح ٠ وعندما أعيد فتح المسارح فى عصر عودة الملكية لم يستعد المسرح الانجليزى تلك المكانة العالية التى حققها فى العصر الأليزابيثى مثلا ، فقد كانت النهضة المسرحية فى عصر عودة الملكية كما تقول الاستاذة اليس فيرموز فى كتابها عن الحركة الدرامية الايرلندية « نهضة مظهرية أكثر منها حقيقة ، لانها ادخلت عوامل جديدة تحد من الكوميديا والدراما البطولية وأحلت مسرحا من نوع خاص محل الخصب والشمول اللذين كانا يميزان الدراما من قبل عندما كانت فنا قوميا بكل معنى الكلمة ، مثلما كانت فى اثينا « فقد غزت

الكلاسيكية الجديدة القادمة من فرنسا المسرح الانجليزى بكل ما فيها من جمود ومغالاة ٠

فتعلم الانجليز من المسرح الفرنسى – وخاصة مسرح راسين وكورنى الاهتمام الزائد بالقواعد المسرحية الشكلية – نتيجة لتفسير أرسطو تفسيرا خاطئا – مثل الوحدات الثلاث ، وحدة المكان والزمان والحدث ، ومبدأ ربط المناظر ، الذى لا يسمح بخروج الشخصية من خشبة المسرح الا اذا دخل غيرها ليصل ما انتهت منه ، وكذلك الحد من عدد الممثلين على خشبة المسرح والنص على استبعاد الحبكات الثانوية ٠٠ الخ ٠٠ وصحب هذا القصور فى دراما القرن الثامن عشر فى انجلترا ظهور بعض الفنون المسرحية الأخرى التى نافست الدراما منافسة شديدة حتى كادت تقضى عليها ٠

فمع قدوم الملك شارل الثانى ، وهو ملك أجنبى ، الى انجلترا أصبحت الأوبرا هى المنافسة الأولى للدراما ، أما المنافس الثانى فكان فن الرواية الذى برع فيه عدد من الكتاب الانجليز ٠

وكذلك كان ظهور عدد من الممثلين الكبار أصحاب الفرق من أمثال « جاريك » عاملا هاما من عوامل انهيار الدراما الجادة ، فقد كان هؤلاء يهتمون بارضاء الجمهور أكثر من اهتمامهم بالفن المسرحى لذاته ٠ فكان من الطبيعى حين نزل المسرح الى الجمهور أن يتربى لدى الأخير ذوق مستمد من طبيعة المسرحيات المعروضة ، ذوق جعله يستمتع بالحركات التمثيلية على خشبة المسرح أكثر من استمتاعه بالفن الدرامى ذاته ، كما ان هؤلاء لم يدربوا الجمهور على استخدام ملكة الخيال الخلاقة لديه ٠ وبذلك تحطم فى أذهان الجمهور مفهوم المسرح الحقيقى ، وخاصة الشبان منهم الذين لم ينشأوا على أية تقاليد مسرحية نتيجة لاغلاق المسارح هذه الفترة الطويلة ٠ يقول الأستاذ بونامى دوبريه وهو حجة فى مسرح عودة الملكية ان المسرح حين أعيد فتحه لم يكن مسرحا بالمعنى المفهوم للكلمة وانما ملتقى العشاق والمتنطعين الذين لا عمل لهم الا التظاهر بالثراء والتنافس على ارتداء أفخر الملابس ، وكاد يلتقى فى المسرح خليط غريب من النظارة الذين فقدوا ارتباطهم

بالمسرح ٠ وقد جنحت هـذه الأحوال بكتـاب المسرح الحقيقيين الى الابتعاد عن خشبة المسرح حتى أصبحت مهمة الكاتب مع بداية القرن التاسع عشر أشبه ـ كما تقول الأستاذة فيرمور ـ بمهمة كاتب السيناريو فى الأفلام السينمائية ٠ واصـــبح المسرح الانجليزى مسرحـا تجـاريا يقدم عليـه خليط عجيب من الميلودراما والهزليات والأوبرا الكوميدية ٠٠ يقتبس الكتاب موضـــوعاتها جميعا من المسرح الألمانى أو الفرنسى ، أو يعدونها عن الروايات الانجليزية أو الأجنبية ، أو يأخذون موضوعات قديمة ويعيدون عرضها فى ثوب عصرى ٠ ولم يكن لكل هذا بطبيعة الحال ، أية علاقة بالفن المسرحى الحقيقى ٠ كان هذا المسرح يقضى تماما على ملكة الخيال لدى النظارة تلك الملكة التى يجب أن تلعب دورها الهام فى استقبال العمل المسرحى الحقيقى ٠ وكانت كل الأنواع المسرحية التى تقدم تعمق من هذا التبلد وتغذيه بل وتميع طبيعة عملية التذوق الفنى ٠ فقـد كانت الميلودراما ، وقد حلت محـل التراجيـديا ـ تستعيض بالاثارة عن العاطفة ، وبالمواقف عن البناء الدرامى المتكامل ٠ وبالمناظـرة الباهرة عن الحدث نفسه ٠ أما المسرحيات الهزلية فقد كانت تقـــدم دائما شخصيات هى عبارة عن أنماط متكـررة لا تثير الخيال على الاطـلاق بل تبلده ٠

وعندما وصل المسرح الانجليزى الى هذه المرحلة من التفاهة والانهيار أصبح من الصعب جدا أن يقوم من عثرته على يد الانجليز أنفسهم ٠ وكان لابد أن يتم انقاذه على يد كتاب من خارج انجلترا ٠

وهناك لعب هنريك ابسن النرويجى دوره على خشبة المسرح الانجليزى ٠

كان ابسن العظيم يمثل لجمهور المثقفين الانجليز كل ما هو جاد وجليل فى الدراما الأوربية ٠ كان ابسن يمثل لهم شيئا طالما افتقـدوه ، وهو حق الكاتب أن يعالج على خشبة المسرح موضوعات جادة مثيرة للنقاش ٠ ولذلك لم يهتم الانجليز بجميع مراحل ابسن الفنية وانما ركزوا انتباههم فقط على المرحلة الوسطى ، وهى التى كتب فيها ابسن مسرحياته الاجتمـاعية التى أسماهابرناردشو فيما بعد مسرحيات « المناقشة » ٠ وتلك كانت خطوة انتقل

بعدها المسرح الانجليزى الى ما يسمى (مسرحية المشكلة) ٠ أصبحت الجدية ترتبط فى أذهان الجمهور بمسرحيات ابسن الاجتماعية مثل « بيت الدمية » و « الأشباح » و « عدو الشعب » وغيرها ، دون سائر مسرحياته الشعرية الرومانسية الرمزية الأخيرة مثل « البناء العظيم » و « عندما نستيقظ نحن الموتى » و « سيدة من البحر » الخ ٠٠ وكان لاختيار هذه المسرحيات الاجتماعية أو مسرحيات المشكلة ، دون غيرها من أعمال ابسن ـ للتقديم على خشبة المسرح الانجليزى أثره فى توجيه الكتاب بعد ذلك فى بداية القرن العشرين ٠٠ ومعهم ذوق الجمهور ، الى الاهتمام بالمسرحيات النثرية التى تعالج مشكلات اجتماعية ، تلك المسرحيات التى تستمد تراثها من أقل أعمال ابسن أهمية ، وهى أعمال ، على ما فيها من قيم أخلاقية نبيلة ، تعالج موضوعات محدودة قد لا تثير الخيال الخلاق ٠٠ وبذلك ترك المسرح الانجليزى ما يفيض به مسرح ابسن من أعمال درامية حقيقية تنبض بالشعر المسرحى العظيم ٠

وكان على الحركة الدرامية الأيرلندية أن تستعيد للمسرح الانجليزى الشعر الذى افتقده فى ابسن ، وتعرضه على المسرح باللغة الانجليزية نفسها ٠ حتى لا تترك هذه المهمة للمترجمين يأتونها بالدراما « الشعرية » الحقيقية من خارج حدود انجلترا ٠ وكان أهم ما حققته هذه الحركة هو انها قد قدمت الدليل ، ولأول مرة منذ القرن السابع عشر ، على أن الدراما الشعرية من الممكن أن تكون مادة للمسرح الشعبى الحى ٠ الذى هو جزء من حياة الناس اليومية ٠ وبذلك غيرت الى حد كبير من خط سير المسرح الانجليزى جمهورا ، وكتابا ٠ قد لا يهمنا كثيرا فى هذا المجال أن نعرف الحوادث المادية التى مرت بها الحركة الدرامية الأيرلندية منذ أن أسس و ٠ ب ٠ ييتس الجمعية الأدبية الأيرلندية فى لندن عام ١٨٩١ ، والجمعية الأدبية القومية فى دبلن عام ١٨٩٢ ٠ تلك مهمة المؤرخ الذى يهتم بنشأة هذه الحركة وتطورها خطوة بعد خطوة حتى احتلت مكانها فى تاريخ المسرح الأيرلندى والانجليزى ثم العالمى ٠٠ وانما ما يهمنا هنا حقا هو أن نلم بالأسس والمبادىء الدرامية التى كانت تدعو اليها هذه الحركة فيما يشبه نظرية متكاملة فى الدراما دعا لها ييتس فى كتاباته النقدية وذكرياته ، ثم أخذت طريقها الى التطبيق فى أعمال ييتس نفسه ليدى جريجورى ثم عبقرى هذا الحركة جون م ٠ سينج ٠

ما هى اذن هذه المبادىء والأسس النظرية التى قامت عليها الحركة الدرامية الأيرلندية ، من الممكن أن نلخصها فى كلمة واحدة هى : الشعر ٠ كان هم م ٠ ب ٠ بيتس ـ رائد الحركة وواضع نظريتها الأول ـ هو أن يعيد الشعر الى خشبة المسرح بعد أن افتقدته فى مسرحية المشكلة والهزليات والمليودراما ٠

ولا يعنى ذلك أن حوار المسرحيات الجديدة لابد أن يكتب بالشعر الموزون ، وانما استعادة « روح الشعر » على خشبة المسرح ٠

فروح الشعر اذا سادت المسرح هى فى رأى بيتس الوسيلة الصحيحة للوصول الى الحقيقة ٠ ولقد كان يؤمن بأن حياة الفلاحين الأيرلنديين تعبر أصدق التعبير عن « روح » الشعر هذه ٠ اذ أن موقف هؤلاء الناس من الحياة ـ فى رأيه ـ يشبه الى حد كبير موقف الناس من الحياة فى عصور الأدب العظيمة مثل عصر تشوسر ، وعصر النهضة الايطالية ، وفى اليونان القديمة والعصر الاليزابثى بانجلترا ٠ أما اللغة التى يتكلمها هؤلاء الفلاحون فهى لغة غنية بالصور الفنية التى تعبر عن روح الشعر الكامنة فى حياتهم ٠ كانت تجد لها متنفسا فى غرامهم المشبوب بكل ما هو بطولى وقومى فى حياتهم ٠

« ان كل ما يجول بخواطرهم من أفكار يأخذ صورة واضحة حسية ٠ وعندما يكتبون يستمدون مادتهم من تجاربهم الفنية ويستمدون الرموز التى يعبرون بها عن أفكارهم من الأشياء التى عرفوها طيلة حياتهم ٠

وبذلك أصبحت كلماتهم أكثر تأثيرا من كلماتنا ، لأنهم يستمدون عباراتهم من الحياة العامة ، من السوق أو الحانة أو من شعرائهم العظام فى العصور القديمة » ٠

ونستطيع أن نستشف من حديث بيتس عن الفلاحين الأيرلنديين ان الحركة الدرامية الأيرلندية حاولت أن تنقذ المسرح الانجليزى على أساس من أمرين رئيسيين : مبدأ « الخيال الحى » ومبدأ « اللغة المسرحية » أما الخيال

الحى » فهو الهام الكاتب المسرحى الذى يستمده من حياة الناس اليومية من تجاربهم المتنوعة الغنية فى هذه الحياة • فتلك هى المادة « الحية » التى يجب على الكاتب المسرحى أن يعرضها لنا على خشبة المسرح ، وهى « حية » لانها غنية بالعواطف الأصلية وبالرموز المستمدة مما حولنا من أشياء ، ولانها تصل مباشرة الى جوهر الحياة وتبتعد عن الزيف • وهذه التجارب « الحية » الغنية وجدتها الحركة فى حياة الفلاحين فى أيرلندا لانها هى الحياة الوحيدة التى لم تتأثر بزيف المدينة أو بأية مؤثرات خارجية من شأنها أن تمنع خيال الناس من ان يكون منطلقا خلاقا يبنى صورته الخاصة عن الحياة والموجودات •

ولقد كانت نقطة الانطلاق فى نظرية ييتس ثم الحركة الدرامية الايرلندية كلها ــ فى المسرح ، هو ذلك الايمان « بالخيال الحى » المستمد من حياة الفلاحين فى أيرلندا ، فهو القادر على توفير « المادة » للكاتب المسرحى • ولكن نظرية « الخيال الحى » لم تدع الى الكتابة عن هؤلاء الفلاحين فقط وانما تدعو ، على العكس ، الى تجربة جميع الأشكال المسرحية من التراجيديا الشعرية الى الكوميديا النثرية ومن الأسطورة البطولية الى المسرحية التاريخية بشرط أن تحرص هذه الأشكال جميعا على اشاعة « روح الشعر » المستمدة من « الخيال الحى » •

ولقد وصف ييتس فى أعماله النقدية الأولى « شامين » على وجه الخصوص ــ بعض خصائص دراما الخيال الحى والوظيفة التى يجب أن تؤديها فى المجتمع فقال :

« علينا أن نكتب أو نخلق مسرحيات تجعل من المسرح مكانا للمتعة الذهنية ، مكانا يتحرر فيه العقل كما كان يتحرر فى مسارح اليونان القديمة ، وانجلترا وفرنسا فى بعض الحقب العظيمة من تاريخها ، وكما يتحرر اليوم فى اسكندناوه • فاذا أردنا تحقيق ذلك فلابد من أن نتعلم ان الجمال يبرر نفسه ، وكذلك الحق • واننا بخلقهما (على المسرح) نكون قد أسدينا خدمة عظيمة لأمتنا • لا نستطيع اسداءها بكتابة تلك التفاهات ، حتى اذا تظاهرنا

باننا نخدم قضية ما · ولاشك أننا اذا كنا نحب قضية ما من قلوبنا فسنقترب بسهولة أكثر من الحق والجمال · ولكن علينا أن نتذكر ـ عندما يتكلم الحق والجمال ، أن نغلق نحن أفواهنا ·· فالحق والجمال يحكمان وهما فوق كل الأحكام ، وهما يبرران ولا يحتاجان لأى تبرير » ·

ولا يعنى ييتس بهذا المفهوم أن يقصر الدراما على نوع معين أو شكل دون آخر ، وانما يبغى فقط أن يحدد طبيعة الدراما الجديدة التى روجت لها الحركة الدرامية الأيرلندية ، وهى دراما تهتم بالقيم الانسانية الباقية المطلقة والتى باستطاعتها أن تعيد الشعر الى المسرح · ولا يستبعد هذا المفهوم علاج المشكلات الانسانية العصرية على خشبة المسرح وانما يستقى هذه القيم المطلقة من علاجه لهذه المشكلات ومن اهتمامه بها ورغبته فى التحدث عنها ، ولكن ليس بطريقة وقتية مباشرة وانما ليستخلص منها قيم الحق والجمال ·

ويترتب على هذا المفهوم أن « المادة » التى يستخدمها الكاتب فى مسرحياته ليست محصورة فى نطاق معين مادامت تهدف فى النهاية الى خلق دراما « الخيال الحى » والوصول الى الحق والجمال · ولذلك نجد أن الحركة الدرامية الأيرلندية استمدت مسرحياتها الجادة وتراجيدياتها من الأساطير وأقاصيص البطولة الشعبية ، كما استمدت مادة كوميدياتها من الحياة اليومية للفلاحين فى غرب أيرلندا · يقول ييتس :

« تهدف حركتنا الى الرجوع للناس ·· والمسرحية التى تعطيهم متعة طبيعية يجب أن تصور لهم حياتهم الخاصة أو تلك الحياة الشعرية التى يرى فيها كل انسان صورته ، ولأنه فى تلك الحياة الشعرية التى يرى فيها كل انسان صورته ، تهرب الطبيعة البشرية من جميع الظروف التعسفية ·· فاذا كنت تريد أن ترفع من مستوى رجل الشارع فعليك أن تكتب عن الشارع أو عن شخصيات الحوادث الخيالية أو عن شخصيات التاريخ العظيمة » ··

ولذلك وجدت دراما الحركة الدرامية الأيرلندية الأشكال الدرامية الخاصة بها ، واستطاعت أن تعيد الى خشبة المسرح الأشكال الدرامية القديمة أيضا التى تشبه كثيرا الدراما الاغريقية ··

ولا تنص مبادىء الحركة على طريقة معينة فى الكتابة المسرحية لتحقيق هذه الدراما ، وانما تؤكد ضرورة أخذ المسرح والفن المسرحى مأخذ الجد · وفى الرسالة التى وجهها مسرح « الابى » الى الكتاب الناشئين ما نستطيع أن نستدل منه على المبادىء الفنية الأساسية فى الكتابة المسرحية · وهذه الرسالة هى عبارة عن كتيب وزعوه فى مسرح « الابى » على الكتاب المسرحيين الناشئين الذين كانوا يقدمون أعمالهم الى المسرح فيعتذر عن تقديمها لانها لا تفى بالغرض الفنى المطلوب وهى بعنوان « نصيحة الى كتاب المسرح » :

« لكى تكون المسرحية صالحة للعرض على مسرح (الابى) يجب أن تتضمن قليلا من نقد الحياة ، على أساس من تجربة الكاتب الشخصية أو ملاحظته المباشرة للحياة ، أو رؤيا معينة ، من الأفضل أن تكون خاصة بالحياة فى أيرلندا · وتكتسب هذه التجربة أهميتها لجمالها ، أو لأسلوبها الممتاز ، ولابد من وجود هذه الخاصية الفنية فى جميع الألوان المسرحية من التراجيديا الى أشد ألوان الكوميديا مرحا ·

ولابد للكاتب المسرحى أيضا أن ينفى عن ذهنه أن ثمة أمورا معينة لابد أن تحتوى عليها كل مسرحية ، مثل علاقة الحب التى نراها دائما على المسرح الشعبى والمقصود بها اعطاء النظارة متعة درامية اذ أن وجود حبكة للأحداث قائمة على قوة العاطفة · وتصارع الارادة ، من الممكن أن تصبح مادة جيدة لمسرحية · فاذا بدا لنا فى الوهلة الأولى ان ما نراه على المسرح ليس مسرحية (بالمعنى التقليدى الذى درج عليه مسرحنا) ، اكتشفنا فى النهاية ان هذا العمل مسرحية جيدة · وعلى الكتاب الناشئين أن يتذكروا ان التأثير الحقيقى لمسرحياتهم لا يتأتى الا بالتعبير المنطقى عن الموضوع ، وليس باضافة الحوادث الخارجة عليه · وان العمل الفنى له موضوع واحد ·· ورغم ان

العمل الفنى لابد أن يبدو شبيها بالواقع فهو « فن » لانه ليس واقعا كما قال جيته ·· ويجب أن تكون له وحدة عضوية لا تشبه فوضى الواقع ··

وتصلنا دائما فى مسرح « الابى » مسرحيات يبدو ان كاتبيها لم يفهموا بعد أن تحقيق هذه الوحدة عن طريق تشكيل المادة واعادة تشكيلها هو عمل الكاتب الرئيسى ، وليس كتابة الحوار » ·

وقد واجهت الحركة الدرامية الأيرلندية منذ البداية مشكلة « اللغة المسرحية » وسيلة ايصال « الخيال الحى » على خشبة المسرح · وكما سبق القول توصل أبناء هذه الحركة الى الاعتقاد بأن التجربة الفنية التى تقوم على « الخيال الحى » لابد لها من لغة حية ·

وهذه اللغة فى عرف من يتحدثون الانجليزية هى لغة بعيدة قدر الامكان عن لغة الصحافة اليومية والكتب الرخيصة ، لغة يتكلمها الناس الذين لم يقرءوا فى حياتهم هذه الأشياء ، كما انهم لم يرثوا طريقتهم فى الحديث عن آبائهم ···· وكان من الصعب على الحركة أن تتجاهل اللغة الانجليزية وتستخدم لغة أهل أيرلندا لأن معنى ذلك أن مسرحياتهم لن تصل الى الجمهور الواسع فى انجلترا الذى يتحدث الانجليزية ـ وكذلك هؤلاء الذين يسكنون أيرلندا ولا يتحدثون اللغة المحلية الأيرلندية · وكان الحل الوحيد هو استخدام لغة انجليزية ـ لم تتأثر بلغة الصحافة السيارة أو لغة الكتب الرخيصة ، لغة فطرية طبيعية قادرة على التعبير عن المشاعر التلقائية وغنية بالصور الفنية المستمدة من البيئة ، والتى لم تفسدها الصنعة أو «الكليشهات» اللغوية · وقد عثروا عليها فى اللغة التى يتحدثها الناس فى غرب أيرلندا لان أهل هذا الجزء من أيرلندا يتمتعون بخاصية لغوية منفردة وهى انهم يتكلمون لغتين : اللغة المحلية الأيرلندية واللغة الرسمية معا وباستطاعتهم أن يترجموا ما تحتوى عليه لغتهم المحلية من أصالة فطرية الى لغة انجليزية صافية ، هذه اللغة فى رأى « ييتس » هى الوحيدة القادرة على اعطاء الجمهور احساسا « بدفء اللغة التى تتردد بها أنفاس الناس » ·

وكما ان خلق « اللغة المسرحية » كان مشكلة هامة واجهت الحركة الدرامية الأيرلندية ، كذلك كان « الشكل » الدرامى مشكلة أخرى ، وجدوا لها بعض الحلول · فخشبة المسرح عندهم هى التى تخلق « الشكل » فى المسرحية وليس الكاتب وحده · والمسرحية خاضعة للتعديل والتغيير فى كل مرة تعرض فيها على خشبة المسرح · وقد ظل ييتس يجرى على مسرحياته الكثير من التعديلات بعد أن يتم عرضها ويراها على خشبة المسرح ، فقد ظل مثلا يجرى تعديلات جديدة على مسرحيته « الكونتيسة كاثلين » فى كل مرة تعرض فيها هذه المسرحية ، وكان يقول « ان أداء هذه المسرحية قد أثبت ضرورة هذه التعديلات » · وكذلك أعاد سينج كتابة الفصل الأول كاملا من مسرحيته « فتى العالم الغربى » حتى يمكن أن يلائم امكانيات خشبة مسرح « الابى » ·

واذا كان الخيال الحى هو الهام الكاتب المسرحى وخشبة المسرح هى العامل الرئيسى الذى يحدد الشكل فى المسرحية فان على التمثيل والديكور أن يلعبا دوريهما بطريقة تنسجم وهذه المبادىء · وعلى الممثل أن يوصل الأثر الكلى للمسرحية بطريقة طبيعية بسيطة لا أثر فيها للافتعال · فالمبالغة فى الالقاء أو الحركات التمثيلية لا يجب أن تعوق المتفرج عن الاحساس باللغة المنطوقة سواء كانت شعرا مرسلا أم نثرا · ولا يجب أن تقف حرفة الممثل بين الجمهور وبين الاحساس بعمق العاطفة التى يحتويها العمل المسرحى · ويجب على الالقاء أن يصاحب الكلمات المكتوبة دون أن يلونها أو يفسرها أو يطغى عليها · ولهذا السبب كان ييتس يفضل الممثلين الهواة على المحترفين ، فالهواة لا يبالغون فى أدائهم التمثيلى لانهم لم يتعلموا المبالغة من خبرتهم الطويلة فى التمثيل ، وبذلك يستطيعون أداء المسرحية فى أبسط صورة ممكنة وبهذا خلقت الحركة الدرامية الأيرلندية منهجا جديدا فى التمثيل ، كما خلقت تراثا جديدا فى الكتابة المسرحية ·

★ ★ ★

الواقعية فى المسرح الحديث

دراسة فى المقدمات

« فى رأيى أن الواقعية هى الأسلوب الغالب فى القرن التاسع عشر ، وحتى فى القرن العشرين • واننى أدفع باننا لكى نفهم الدراما الحديثة لابد أن ندرك ذلك الأمر جيدا »

اريك بنتلى

يستحيل على دارس الدراما الحديثة أن يتجاهل تأثير الواقعية على معظم الكتاب الكبار فى المسرح الحديث • « والواقعية » هو اصطلاح نقدى متعدد الدلالات يختلف معناه باختلاف الأشخاص أو العصور مثله مثل أى اصطلاح نقدى آخر • فقد استخدم اصطلاح الواقعية ، مثلا ، للدلالة على محاولة الكاتب أن يقدم ، بشكل عام ، صورة للواقع أو تمثيلا للحياة كما نعيشها • ومن الجانب الآخر ، نجد دارسا كبيرا مثل الأستاذ رينيه ويليك يقول فى مقاله القيم عن « مفهوم الواقعية فى الدراسات الأدبية » :

« لا شك ان الواقعية بالمعنى الواسع للكلمة ، اى الاخلاص للطبيعة كانت هى التيار السائد فى الأعمال الابداعية والنقدية سواء فى مجال الفنون التشكيلية أو الأدب • وحسبى أن أشير فى هذا الصدد الى الواقعية المغرقة ، التى تكاد تقترب من التصوير الحرفى ، للكثير من نماذج النحت الهلينى أو فى العصر الرومانى المتأخر،وكذلك فن التصوير الهولندى ، أو أن أشير ، فى مجال الأدب ، الى مشاهد من « المسوخ البشرى » (الساتير يكون) لبيترونيوس، أو فن « الحواديت » فى العصور الوسطى • أو الى السواد الأعظم من روايات مغامرات الصعاليك (البيكاريسك) فى القرن الثامن عشر ، أو الى التصوير الدقيق لتفاصيل الحياة اليومية فى روايات دانييل ديفو • أو الدراما البورجوازية

فى القرن الثامن عشر ـ هذا اذا أردنا أن نحصر النماذج التى نود الاشارة اليها فى الكتابات التى ظهرت قبل القرن التاسع عشر » ٠

وعبارة **ويليك** تدل على اتساع مفهوم الواقعية وعدم اقتصاره على مجموعة الأعمال التى نطلق عليها هذا الاصطلاح فى الأدب الحديث والمعاصر كذلك ، فان العنوان الفرعى لكتاب « **المحاكاة** » Mimesis ، وهو من أعظم وأهم الكتب النقدية فى عصرنا والذى يتناول بالتحليل النماذج الأدبية الرفيعة منذ اليونان وحتى الآن ، هو « **تصوير الواقع فى الأدب الغربى** » ٠ وأورباخ يتخذ نماذجه فى « تصوير الواقع » من أعمال متباينة تتراوح من ملاحم **هومر** الى **الانجيل** ، ورواية **ستندال** ٠ **الأحمر والأسود** ، ونماذج الرواية الواقعية فى القرن التاسع عشر مثل **جيرميني لايكرنو** للاخوان **جونكور** من فرنسا ٠

وليس هدفى فى هذه الدراسة القصيرة أن أقوم بتعريف « الواقعية » بوصفها أحد الأساليب الأدبية ، أو أن أتتبع مسار الواقعية فى عصور أدبية مختلفة ٠ وانما ينصب اهتمامى هنا على الواقعية فى الأدب المسرحى بوصفها نهجا جديدا فى التعبير الدرامى يختلف عن الأشكال والأساليب الدرامية التى سبقتها ٠ كما أن هذه الدراسة القصيرة لا تحاول أن تحلل النهج الواقعى فى أعمال عمالقة الدراما الحديثة ٠ ولكن الهدف الأساسى من هذه الدراسة هو محاولة وصف العوامل والظواهر الأولى التى أدت الى ظهور الدراما الواقعية الحديثة كما نجدها فى أعمال ابسن وسترندبرج وبرنارد شو أو حتى المسرحى الأيرلندى جون م ٠ سينج ٠ فهذه الدراسة اذن هى محاولة لرصد المقدمات لا لتحليل الأعمال الواقعية الكبرى فى المسرح المعاصر٠وفى تصورى أن هذه المقدمات لا غنى عنها فى فهم طبيعة الدراما الواقعية الحديثة ، والعناصر التى دخلت فى تكوينها سواء من ناحية الموضوعات المطروحة للمعالجة الدرامية أو الأشكال والأساليب الفنية المستخدمة ٠

وتكمن مقدمات ظهور الواقعية فى المسرح الحديث فى المحاولات التى قامت فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر ـ تلك المحاولات التى ثارت على تناول الشخصيات العظيمة من ملوك وأبطال ونبلاء ، وعلى فخامة الحدث والبعد التاريخى فى تصوير الأحداث لتقدم ، بدلا من ذلك ، معالجة للواقع المعاصر وشخصية الانسان العادى أو « الانسان الصغير » الذى نجده حولنا فى حياتنا اليومية ٠

ولكن الأهم من ذلك ، أن هـــذه المقدمات التى ادت الى ظهور الدراما الحديثة كانت تمثل ثورة على صورة العالم كما رسمها الفلاسفة والأدباء فى العصور الوسطى وما بعد عصر النهضـــة مما أدى الى ظهور مفهوم جديد للواقع هو الذى تبناه مسرح الواقعية الحديثة ٠ ويتلخص هذا المفهوم الجديد فى قبول مبدأ نسبية الحقيقة ليحل محل القيم المطلقة ، الثابتة والدائمة ، التى بنى عليها العالم القديم ٠ وكما يقول الناقد ف ٠ و ٠ كوفمان فى مقاله الهام عن « مفهوم الحقيقة » :

> **« مع تقدم القرن التاسع عشر ، اختفى المفهوم المثالى للحقيقة ٠ وبالرغم من ادعاء العلم بأن العقل الانسانى سوف يصبح قادرا فى النهاية عـلى ايجـاد تفســير لكل شىء فى الطبيعة ، الا انه أحل النظم النظرية ، مثل نظرية النشـــوء والتطور ، محل المثاليات القديمة ، والنظرة النسبية محـل الايمان القديم بالمطلق » ٠**

★ ★ ★

ويمكن أن نرجع الواقعية الحديثة فى خطوطها العامة ، مثل التاكيد على الموضوعات المعاصرة ومعالجة الأفكار الى لسينج وشيللر ٠ فمسرحية لسينج « **الآنسة سارة سيمسون** » التى كتبها فى عام ١٧٥٥ هى فى جوهرها محاولة لتقديم معالجة عصرية لمأساة « **ميديا** » ٠

وقد قدم لسينج المواطن العادى Der Burger وعائلته باعتبارها فى المركز من الحضارة الجديدة ٠ أما شيللر فقد ساهم رغم نزعته الرومانسية

فى تطوير المأساة التى تعالج قضايا الطبقة المتوسطة ومن خلالها « علم من أتو بعده كيفية تناول الأفكار فى الدراما » كما يقول الناقد موريس فالنسى • ويضـــيف اريك بنتلى فى كتابه « الكـاتب المسرحى مفكرا » (ص ٢٦) أن شيللر « خطى خطوة ابعد فربط بين ازمة الأسرة وأزمة المجتمع بشكل عام ، وذلك بالتاكيد على عملية العداء الطبقى » •

ومع التسليم بوجود هذه المقدمات عند ليسنج وشيللر ، فاننى أرى أن المقدمات الحقيقية للواقعية الحديثة فى المسرح بدأت مـع ظهـور الدراما البورجوازية الألمانية ، والدراما الفرنســية فى ظل الامبراطورية الثانية ، وكذلك مدرسة « الواقعية » وتابعتها « الطبيعية » باعتبارها حركات أدبيــة منظمة وواضحة الأهداف •

وترتبط الدراما البورجوازية الألمانية باسم فردريش هيبل F. Hebbel وعندما بدأ هيبل الكتابة للمسرح لم يحاول ، مثل شيللر ، أن يقدم معالجة حديثة لموضوع من الموضوعات الكلاسيكية لكنه رفض النمط الكلاســيكى برمته ، وقال انه استقى قصة مسرحيته « مريم المجدلية » (١٨٤٣) من الحياة الواقعية مباشرة • وبالفعل كانت « مريم المجدلية » مسرحية تتناول موضوعا معاصرا بشخصيات معاصرة • بل ان هناك الكثير من الدلائل التى تشير الى أن بطل المسرحية النجار ، انطون ، يحمل العديد من صفات والد الكاتب نفسه • يقوم الحديث الدرامى فى « مريم المجدلية » على القانون الأخلاقى المطلق الذى يسحق انطون فى محاولته أن يوفق بين سلوك ابنته وجمـود المواضعات الاجتماعية • فعندما تسقط الابنة « كلارا » فريسة للغواية على يد مســـاعد أبيها الشـاب فى محـل النجارة ، يواجه الأب انطون خيارا مأساويا عنيفا •• اذ أنه يؤثر أن يقتل نفسه على مواجهة الفضيحة أمـام المجتمع • لكن الفتاة كلارا نفسها تقدم على الانتحـــار لكى تنقذ اباها من العار • ونتيجة لانتحارها يصبح انطون بطلا تراجيديا فى مواجهة المجتمع الذى يناصبه العداء • ويحمل انطون فى نفسه بذرة الخطأ التراجيدى وذلك بتمسكه الشديد بالقانون الأخلاقى المطلق للطبقة المتوســطة ، وهو الخطأ الذى يجعله مسئولا عن معاناته التراجيدية •

ومع ذلك ، فانتحار الابنة « كلارا » فى النهاية يبذر فى نفس انطون بذور الشك فى سلامة القانون الأخلاقى الذى عاش به طيلة حياته وفى سلامة القيم المطلقة التى يفرضها المجتمع على أبناء الطبقة المتوسطة ، وهى القيم التى لم يشك أبدا فى سلامتها من قبل ٠

وبالرغم من الحدث البسيط ، والذى يبدو الآن مســـتهلكا فى مئات المسرحيات والأفلام التى تلت ذلك ، وهو سلب عفاف الابنة العذراء بواسطة الشاب الوغد ومحاولة الابنة وأسرتها مواجهة الفضيحة أو التكفير عنها ــ فان مسرحية « **مريم المجدلية** » كانت فى وقتهـا جديدة كل الجـدة جريئة كل الجرأة ٠ والأهم من ذلك أنها كانت تمثل نقطة تحول فكرية من الايمان القديم بالقيم الطبيعية والاجتمـاعية المطلقـة ، الى مفهوم جديد للحقيقة باعتبارها قيمة نسبية ٠ ففى نهاية المسرحية يجد انطون عالمه القـائم عـلى قيم ثابتة ينهار تحت قدميه كالرمال الناعمة ٠ وبذلك يشير هيبل ضمنا الى انهيـار نظام أخلاقى قديم ويبشر بضرورة قيام نظام جديد ٠ وعندما يتمزق انطون فى نهاية المسرحية تمزقا شديدا بين مثالياته الأخلاقية المطلقة وبين معاناته العنيفة لانتحار ابنته ، ينطق بجملته الشهيرة مع اســدال الســتار الأخير وهى « **لم أعد أفهم هذا العالم** » وهى الجملة التى يعتبرها النقاد حدا فاصلا بين عالمين ، عالم القديم بقيمة المطلقة والثابتة ، والعالم الحـديث بقيمـة النسبية والمتغيرة ٠ وما حيرة انطون فى فهم العالم عند هذا الحد الفاصل بين نظامين من القيم الا دلالة على وقوع الفرد فريسة للمعاناة فى لحظـة تاريخية فاصلة من لحظات التغير الاجتماعى ٠

وعند هيبل ، كما يقول فى كتاباته النظــرية ، انه اذا كان الفرد فى العالم القديم (كما هو أيضا فى الدراما الكلاسيكية) يقع ضحية للقدر أو للنظام المحكم من القيم الثابتة والدائمة ، فانه يقع فى العالم الحديث (كما هو أيضا فى الدراما الحديثة) **ضحية للفكرة** Idea ٠ ويعنى هيبل هنا باصطلاح « الفكرة » مجموعة المؤسسات الاجتماعية والسياسية والأخلاقية التى تحكم المجتمع ٠ وعلى ذلك فان عصب الدراما الحديثة ، فى رأيه ، هو

وقوع الفرد ضحية لهذه المؤسسات التى تتحكم فى مصيره · وهذا بالضبط ما يحدث للنجار انطون وابنتـه كلارا فى مسرحيته « **مريم المجدلية** » والى جانب ذلك ، فالصراع الدرامى فى هذه المسرحية يدور بين الانسان الصغير، الذى يرفعه هيبل لأول مرة الى مصاف الأبطال التراجيديين ، وبين المجتمع الذى يمثل هنا البطل المضاد Antagonist وبذلك يضع هيبل القضية الاجتماعية فى مكان المركز من الدراما الحديثة · فمسرحية هيبل ، على بساطتها وربما سذاجتها بمنظورنا الآن ، هى تجسيد لكل العناصر التى بنيت عليها الدراما الواقعية الحديثة ·

وفى عام ١٨٥٠ نشر الناقد الألمانى **هيرمان هيتنر** Hettner كتابا بعنوان الدراما الحديثة ، وكانت هذه أول مرة يستخدم فيها هذا الاصطلاح رسميا كعنوان لكتاب يبشر بظهور نوع جديد من الدراما · ويؤكد هتنر فى هذا الكتاب على ضرورة تصوير الصراعات الأخلاقية المعاصرة فى الدراما ومن هذا المنطلق ينصب فريدريش هيبل مؤسسا للدراما الحديثة · ويشير هتنر أيضا فى الكتاب الى أن الدراما الحديثة لا تعانق قضايا الفرد وانما قضايا الأسرة التى تهتز القيم من تحت أقدامها ، وقضايا المجتمع الذى يقف على فوهة بركان · ويصر هيتنر على أن الكاتب المسرحى الحديث لابد أن يخلق علاقة حميمة بين المسرحية والجمهور حتى يستطيع الجمهور أن يرى نفسه وقضاياه منعكسة على خشبة المسرح · ويهمنا فى هذا الصدد أن نؤكد على أن ظهور كتاب هرمان هتنر متزامنا مع ميلاد الدراما الحديثة ، يبلور عدة اتجاهات اصبحت فيما بعد هى المميزة لهذه الدراما ومن أهمها عقد الصلة بين المسرح وقضايا المجتمع ، والتأكيد على ضرورة ظهور دراما الأسرة بوصفها الوحدة الأساسية فى المجتمع بدلا من دراما الفرد ·

★ ★ ★

وتمتلىء الدراما الفرنسية فى ظل الامبراطورية الثانية بالعناصر غير الواقعية والمواقف الرومانسية والميلودرامية · ومع ذلك فان كتاب هذه الدراما كانوا يهدفون الى اثارة القضايا الاجتماعية ، وكانوا ينظرون الى

وظيفة الدراما على أنها تقدم رأيا محددا فى مشكلة بعينها · ولهذا فقد سمى هذا النوع من الدراما بمسرحية « المشكلة » Thesis ولأن مسرحية المشكلة تهتم أساسا بالقضية الاجتماعية ـ كما سبق القول ـ فقد استخدمت بعض الحيل التكنيكية التى تساعد على عرض المشـــكلة ، أصبحت فيما بعد من الحيل الفنية الراسخة فى الدراما الواقعية الحديثة ·

ومن بين هذه الحيل الفنية التى طورتها مسرحية المشكلة شـــخصية الصديق العاقل Raissoneur الذى يتكلم بلسان المؤلف ، ووظيفته أن يشرح الهدف من المسرحية · وقد أصبحت هذه الشخصية شائعة فى مسرح ابسن الاجتمـــاعى فيما بعد ، مثل الدكتور رانك فى بيت الدميه أو القس ماندرز فى الأشباح ·

ولم تكن شخصية الصديق العاقل أو صوت المؤلف من ابتداع مسرحية المشكلة ، فقد قدمها من قبل ظهور هذا النوع الكاتب الفرنسى « سكريب » Scribe الذى يرتبط باسمه نوع المسرحيات المحكمة الصــنع · فمعظم أبطال ســـكريب من هذا النوع الذى يلقى الأحاديث والشروح والأحاديث الجانبية ليشرح للجمهور مجرى الحدث · لكن الشخصية عند « سكريب » لم يكن لها أية وظيفة فكرية أو اجتماعية ، وانما كانت تهدف ، على العكس من ذلك ، الى كسر حاجز الايهام وافهام النظارة أن ما يشـاهدونه عـلى المسرح من أحداث مثيرة ما هو الا وهم بعيد كل البعد عن الواقع ·

وقد استمر استخدام هذه الشخصية عند الكســـاندر دوماس الابن واميل أوجييه من كتاب الدراما الفرنسية فى ظل الامبراطورية الثانية ، ثم استمر بعد ذلك فى مسرحيات ابسن وتشيكوف فى صــورة طبيب العـــائلة أو قسيس البلدة ·

وبالرغم من أن الدراما الفرنســـية فى ظل الامبراطورية الثــــانية استعارت من « سكريب » بعض حيله الفنية فى الاثارة ، الا أنها كانت دراما جادة الى حد بعيد ســـواء من ناحية الفكر أو ناحيــة نظرتها الى الدور

الاجتماعى الذى يجب على المسرح أن يلعبه · فعلى العكس من « **المسرحية المحكمة الصنع** » كما كتبها سكريب واقرانه · كانت « **مسرحية المشكلة** » ، وهو الاصطلاح الذى استخدم فيما بعد للدلالة على هذا النوع من الدراما ، تنتفع بالبناء المحكم والحيل الفنية التى ابتدعها سكريب لتعطى مضمونا اجتماعيا ينتهى ـ كما يقول الناقد موريس فالنسى ـ « بموعظة » أو بالأحرى التبشير بموقف معين تجاه قضية اجتماعية ملحة ·

ومسرحيات « المشكلة » كما كتبها الكسندر دوماس (الابن) واميل أوجييه ، فضلا عن انها تصور شخصيات وموضوعات معاصرة ، وهو الشرط الأساسى لتحقق الواقعية ، يمكن تصنيفها على انها نوع من المسرح الواقعى المرتبط ارتباطا مباشرا بالقضايا الاجتماعية · وقد أثر هذا النوع فى تيار بأكمله فى الدراما الحديثة وأخذ شكله المتكامل عند برنارد شو ·

وبطبيعة الحال ، لا يمكن أن نعتبر أن أشهر مسرحيات دوماس (الابن) « **غادة الكاميليا** » (١٨٥٢) تنتمى الى تيار المسرحية الواقعية ذات الموضوع الاجتماعى · وانما هى « **دراما** » عاطفية تفصح عن المفاهيم الأخلاقية لكاتبها دون أن تكون مسرحية اجتماعية صريحة · لكن مسرح دوماس الابن بدأ يتخذ خطه الاجتماعى الحقيقى مع مسرحيته « **الابن غير الشرعى** » التى كتبها عام ١٨٥٨ · وفى المقدمة الهامة التى كتبها لهذه المسرحية عام ١٨٦٨ ، يؤكد دوماس على أن المسرح لابد أن يكون له هدف اجتماعى واضح · ويطالب بأن يكون بناء مسرحية المشكلة فى احكام البناء الهندسى الدقيق بحيث يؤدى فى النهاية الى اثبات وجهة نظر الكاتب فى القضية التى يعالجها · ويصف الناقد الكبير موريس فالنسى البناء الدرامى الذى ابتدعه دوماس الابن كما يلى :

> « **يصور النمط الدرامى الذى استقر عليه دوماس أخيرا فى المسرحية الاجتماعية موقفا اخلاقيا يواجه فيه البطل خيارا بين نوعين من السلوك · وفى هذا الصدد ، لا يختلف التناول الدرامى عنده اختلافا جوهريا عن النمط**

المعتاد فى المأساة • ومع ذلك ، ففى المأساة نجد أن البطل عادة ما يكون مسئولا شخصيا عن مصيره المحتوم باعتبار انه هو الذى يتخذ القرار الذى يؤدى به الى هذا المصير • اما فى مسرحية المشكلة ، فان الاختيار الحاسم ليس اختيارا مأساويا ولا هو اختيار حتمى وانما هو مجرد اختيار فكرى يتعلق بمشكلة ما تتطلب حلا • وبالتالى فاذا كان الحدث فى التراجيديا يؤدى بالضرورة الى الكارثة أو المأســاة ، فان الحدث فى مسرحية المشكلة يؤدى بالحتمية الى المناقشة • والمشهد الحتمى فى مسرحية المشكلة هو مشهد المناقشة اما المشهد الأخير فهو الحكم » •

وتعتبر مسرحية اميل أوجييه « **زوج بنت المسيو بوارييه** » • مثالا جيدا لهذا النوع من المسرح • فالمسرحية تتناول العلاقة بين الطبقــة المتوســطة الصاعدة لتحتل مكانا هاما فى المجتمع والطبقة الارستقراطية أو طبقة النبلاء القديمة • والبناء الدرامى يقوم على معادلة هندسية تضع البورجوازى الثرى ضيق الأفق المسيو بوارييه فى مواجهة المركيز جاستون النبيل الذى أخنى عليه الدهر • فلكى يكسب البورجوازى الثرى – رغم غبائه وضــيق أفقــه ومحدودية تفكيره – لنفسه مكانا فى السلم الاجتماعى يزوج ابنته انطوانيت بواحد من أبناء طبقة النبلاء بالرغم من أنه لا يملك شروى نقير • وفى ســبيل تحقيق أغراضه فى الانتماء الزائف الى طبقة الارستقراطية يضطر المســيو بوارييه أن يخضع للقانون الأخلاقى للطبقة الارستقراطية ، وهو القـــانون الذى يسمح للزوج جاستون أن يستمر فى علاقته بعشــيقته مدام دى مونت جوى الذى يدخل المبارزة من أجل الدفاع عنها • وفى لحظة ذهاب جاستون الى المبارزة دفاعا من عشيقته تتدخل الزوجة انطوانيت لتذكر حقوقها الزوجية وتطلب منه ألا يذهب الى هذه المبارزة اذا كان يحبها حقا • ويرضخ جاستون لرغبة زوجته ، لكن انطوانيت وقد تم لها الانتصار على عشيقة زوجها ، تأبى عليه أن يلحق به العار نتيجة لانسحابه من المبارزة ، وبذلك تثبت انها اكثر نبلا من النبلاء الحقيقيين اللذين يجرى فى عروقهم الدم الأزرق •

ومع ذلك ، فالمسرحية لا تتحدث عن الزوجة انطوانيت بقدر ما تتحدث عن انبهار المسيو بوارييه بزواج ابنته من أحد أفراد طبقة النبلاء · وأوجييه هنا يسخر من البورجوازى الجاهل الحديث الثروة مسيو بوارييه الذى يحتمل من زوج ابنته أية اهانات فى سبيل أن يعتبره المجتمع واحدا من أفراد الطبقة الارستقراطية ·

وتنبع المفارقة الدرامية فى هذه المسرحية من فشل المسيو بوارييه فى الارتقاء فى السلم الاجتماعى عندما تثبت ابنته انطوانيت انها أكثر نبلا من الذين ينتمون الى طبقة النبلاء بالميلاد ، وان هذا النبل الذى تفصح عنه الابنة نابع من الفضائل التى تتحلى بها الطبقة المتوسطة ــ وهى فضائل تفضح زيف أخلاقيات الطبقة الارستقراطية · ويمكن اعتبار مسرحية « **زوج بنت المسيو بوارييه** » المرحلة الأخيرة نحو التحقق الكامل للمسرحية الاجتماعية ذات الموضوع المعاصر · ومع النجاح الكبير لمسرحيات **الكساندر دوماس** الابن ، ونجاح **أوجييه** فى هذه المسرحية والمسرحية التى تلتها بعنوان « **ابن جيبوييه** » ، استقرت مسرحية المشكلة الاجتماعية كنوع هام يمهد لظهور الدراما فى **أعمال** عمالقة المسرح الحديث والمعاصر ·

* * *

ولا يمكن لمن يؤرخ للواقعية الحديثة فى المسرح أن يتجاهل التأثير الضخم لحركة « **الواقعية** » Realisme وتابعتها « **الطبيعية** » Naturalisme على تكوين خلفية نظرية ونقدية ساعدت على ترسيخ الدراما الواقعية الحديثة ، والحركة الأدبية المسماة « **بالواقعية** » كانت حركة قصيرة العمر استمرت حوالى سنتين (١٨٥٦ ــ ١٨٥٧) ، لكن كان لها أبعد الأثر فى ارساء الواقعية كأسلوب وهدف يسعى اليه الكتاب فى العالم الحديث ·

وقد أسس الحركة الواقعية فى فرنسا عام ١٨٥٦ كاتب روائى هو شامفلورى Champfleury وناقد أدبى هو دروانتى Dieranty

لكن حركة « الواقعية » نبعت أساسا من عالم الفنون التشكيلية ، وبالتحديد من حادثة خطيرة فى تاريخ الفن التشكيلى حدثت عام ١٨٥٥ · وهى افتتاح معرض الرسام الواقعى الفرنسى جوستاف كوربيه · وكان كوربيه قد قدم أعماله فى التصوير الى الأكاديمية الفرنسية لكن أعضاء الأكاديمية من « الخالدين » رفضوها على اعتبار أنها لا تلتزم بالأنماط الكلاسيكية المتعارف عليها كما أن مفهومها للجمال يتناقض جذريا مع المفاهيم الكلاسيكية · فقد كان كوربيه ينطلق فى حوارى باريس وأزقتها ليصور الفقراء والأحياء الشعبية ، ويجعل من قبح الحياة الواقعية مادة لأعماله الفنية · وكانت أعماله بمثابة صدمة لأعضاء الأكاديمية المتحفظين فقرروا عدم عرضها أو الاعتراف بها · وأثار رفض الأكاديمية نزعة التحدى عند الفنان الذى كان يرى أن الفن لابد أن يلتحم بالحياة فأقام لنفسه معرضا خاصا أسماه بالمعرض « الواقعى » · وكانت ثورة كوربيه على المعايير الفنية التقليدية بمثابة حجر الزاوية الذى مهد لاعلان الحركة الواقعية فى الأدب ·

وقد تأثر كوربيه بنظريات أخلص أصدقائه الفيلسوف الفوضوى « برودون » الذى كان يرى الفن أداة للتقدم الاجتماعى وقوة تربوية · وقد ألهمت أفكار الفيلسوف برودون صديقه الفنان كوربيه وشجعته على أن يعرض أعمال فى ظل شعار كان حينئذ جريئا بل ثوريا وهو شعار « الواقعية » وفى المقدمة القصيرة التى كتبها كوربيه للكتالوج الخاص بمعرضه يمهد الطريق للصياغة الكاملة للواقعية كمذهب من مذاهب الأدب · ونراه يعلن فى تلك المقدمة أهدافه بأسلوب شديد التأثر بأفكار برودون النظرية · يقول كوربيه فى المقدمة :

« كان هدفى أن أحصل على المعرفة التى تمكننى من الفعل ·· أن أكون فى وضع يسمح لى بأن أترجم وأصور الواقع فى عصرى كما ينطبع على وجدانى ·· ألا أكون مجرد رسام وإنما أيضا انسان ·· وباختصار أن أمارس فنا حيا ـ هذا هو هدفى »

أما الحركة الواقعية فقد تبلورت عندما أصدر شامفلورى ودورانتى مجلة « الواقعية » التى عاشـــت لأمد قصير (من يوليو ١٨٥٦ الى أبريل ــ مايو ١٨٥٧) · وقد عبر الكاتبان وغيرهما من اتباع الحركة الواقعية عن أهداف ومبادىء الحركة فى عدد من المقالات التى نشرت بالمجلة · ومع ذلك فيمكن تلخيص هذه المبادىء النظرية على النحو التالى :

١ ـ ان الواقعية هى دراسة عصر الكاتب · وبالتالى فعلى الكاتب الواقعى ألا يستخدم مطلقا مادة مســتقاه من التاريخ ·

٢ ـ كل ما يصفه الكاتب فى عمله الواقعى لابد أن يحتفظ له بأبعاده الحقيقية كما هى فى الحياة ·

٣ ـ ان أنجح دراسة للحياة المعاصرة فى العمل الفنى هى تلك التى تصور البعد الاجتماعى للانسان ·

٤ ـ « الصدق » هو صفة أساسية من صـفات العمل الفنى الجيد ، بمعنى أن الفنان يجب أن لا يصور الا ما خبره بنفسه فى الحياة ·

٥ ـ على الكاتب الواقعى أن يستعين فى تصـــويره للواقع بالأنماط الاجتماعية السائدة والمواقف النمطية · فنمطية الشخصية أو الموقف هى شىء ضرورى لتوصيل الفكرة والنمط ليس صفة مجردة وانما هو كيان مجســـد من شانه أن يلخص سمات وخصائص فئة بأكملها ليصـل الى مشابهه الحقيقة ·

وهذه المبادىء التى وضعتها الحركة الواقعية جعلت أعـداء الحركة يقللون من شانها على اعتبار أنها تدعو الى النقل الفوتوغرافى عن الحيـــاة اليومية · لكن هذه التهمة ، فى حقيقة الأمر ، ليست صحيحة · ففى أحـد

مقالاته المنشورة بمجلة « **الواقعية** » يقدم دورانتى التعريف التالى للواقعية « ان الواقعية هى أفضل فهم للواقع يتم تصويره بأفضل طريقة ممكنة » ٠

أما شامفلورى ففى رسالته الأدبية الشهيرة الى مدام صاند عن الرسام كوربيه يفرق بين تصوير الواقع كما هو وتفسير الواقع من وجهة نظر الكاتب ٠ وهذه التفرقة فى حد ذاتها تنفى عن الحكرة الواقعية تهمة التصوير الفوتوغرافى للحياة ٠

ويؤكد شامفلورى فى الرسالة الى **مدام دو صاند** أن الفن سيظل دائما قائم على التفسير لا النقل الحرفى من الحياة فالفن دائما يحمل بصمات مبدعة ٠ وكلا الرأيين يؤكد على دور الفنان المبدع الذى يتمثل الواقع ويقيمه ويشكل المادة التى يطبعها الواقع على وجدانه ٠

وفى أعداد مختلفة من مجلة « الواقعية » نجد تقييما للأجناس الأدبية المختلفة من وجهة نظر الحركة الواقعية ٠ فهناك مثلا مقال بقلم دورانتى بعنوان « **الى هؤلاء الذين لا يفهمون أبدا** » يقلل فيه من شأن الشعر على أساس ان الشعر هو « **تشويه للواقع** » ٠ أما فن الرواية فيعتبره أصحاب الحركة الواقعية أهم الأجناس الأدبية على الاطلاق لأنه يسمح بمساحة كبيرة لتصوير تفاصيل الواقع بأمانة ، كما يسمح باستخدام السرد الذى يمكن الكاتب من معالجة أدق التفاصيل باستفاضة ، وذلك كما جاء فى سلسلة من المقالات بقلم الناقد « **تولى** » أحد اتباع الحركة الواقعية ٠

ويعالج الناقد « **تولى** » فى سلسلة مقالاته عن فن الرواية مفاهيم الشخصية والوصف والأسلوب من وجهة نظر الحركة الواقعية ، فيقول ان وظيفة الشخصية فى الرواية هى تصوير العواطف والأفكار والعادات البشرية فى بيئة معينة ٠ وبالتالى ، فلابد للكاتب من دراسة مستفيضة للبيئة التى ينوى أن يجرى فيها أحداث روايته وكذلك الأوضاع الاجتماعية السائدة فى تلك البيئة ، وذلك لأن الطبقة والتعليم والاهتمامات الاجتماعية والأسرية هى عوامل أساسية فى تشكيل سلوك الشخصية ٠ ويضيف الكاتب انه على الروائى أن

يبحث عن شخصيات نمطية تمثل فئة أو طبقة بعينها وتلخص سلوك هـــذه الفئة أو الطبقة ، وان اختيار هذه النماذج النمطية لابد أن لا يقتصر على طبقة بعينها وانما يمتد ليشمل جميع طبقات وفئات المجتمع ٠

وفيما يتعلق بعنصر الوصف فى الرواية يقول الكاتب أن الوصف أداة هامة يتم استخدامها من خلال السرد ٠ وهو أداة مفيدة ، بل ولا غنى عنها ، فى تصوير التفاصيل الدقيقة للأمكنة التى تدور فيها الأحداث وكذلك الملامح الجسمانية للشخصيات مما يعطى الاحساس لدى القارىء بمشابهة الواقع ٠ أما بالنسبة للأسلوب ، فعلى الكاتب الروائى أن يبحث عن الكلمة المناســبة التى تعبر بدقة شديدة عن المعنى le mot juste وفى مقال هام عن الدراما كتبه الناقد أسيزا Assezat بعنوان ، «**المسرح منذ ستة ســـنوات**» يهاجم الكاتب المسرحيات التى تم عرضها فى خلال الســنوات الست التى ســبقت ظهور المجلة على أساس ان الحدث الدرامى فيها لا يمثل الحياة فى الواقع تمثيلا كافيا ٠ ومع ذلك ، يلاحظ **أسيزا** انه ، فى مجال الديكور المسرحى ، بذلت جهود عديدة نحو تحقيق واقعية المناظر المسرحيــة ومشابهتها للحيــاة مثل استخدام قطع الأثاث والملابس وديكورات الغــرف الحقيقية كما هى فى الواقع ، الخ ٠

ويطالب الكاتب فى نهاية المقال بوجوب تحقيق المسرح لأقصى قدر من الايهام بالواقع حتى يكون صادقا مع الحقيقة ٠

★ ★ ★

وقد استفادت حركة «**الطبيعية**» التى قامت على يد **اميل زولا** عام ١٨٨٠ من معظم المبادىء **التى** أرســتها **الحركة الواقعية** قبل ذلك بأربعة وعشرين عاما ٠ وكان لظهور حركة **الطبيعية** أثرا هائلا فى المسرح الواقعى الحديث ٠ وفى حقيقة الأمر ، فان الحركة الطبيعية التى أسسها **زولا** تعتبر امتدادا ، مع بعض التعديلات الهامة ، لمفهوم الواقعية كما روجت له حركة ١٨٥٦ ـ١٨٥٧٠

وقد كانت « **الطبيعية** » فى فرنسا هى آخر حركة أدبية منظمة ترسى دعائم الدراما **الواقعية الحديثة** ٠ وكمــا قال الناقد الأمريكى **مارتن لام** فى كتــابه

« **الدراما الحديثة** » (ص ٥٤) فان « لاميل زولا قيمة عظمى بالنسبة للدراما الحديثة بوصفه أبا روحيا ومنظرا » وفى الواقع الأمر فان **زولا** أضاف الى مبادىء الحركة « الواقعية » عدة أفكار هامة مثل **حتمية تأثير البيئة والوراثة** بوصفها عوامل تشكل شخصية الانسان ، والتسليم بفكرة **القدرية الاجتماعية** التى حلت فى العالم الحديث محل **القدرية الالهية** أو القوى الغيبة القديمة ٠

ويعتبر المقال الهام الذى نشره اميل زولا عام ١٨٨٠ بعنوان « **الرواية التجريبية** » بمثابة البيان الرسمى لقيام حركة الطبيعية ٠ وهو يعتمد فى **هذا** المقال على مجموعة الأفكار التى أوردها العالم **كلود برنارد** عن الطب بوصفه علما تجريبيا ، ونشرها عام ١٨٦٥ فى مقاله الخطير « **الطب التجريبى** » وكان اتباع زولا لمنهج كلود برنارد دلالة على تشبعه بفكره استخدام المنهج العلمى فى كتابه الأدب ٠

وكنتيجة للطموحات العلمية التى تميزت بها الحركة الطبيعية عن سابقتها ، نجد زولا يؤكد فى مقال « **الرواية التجريبية** » على ضرورة أن يكون الابداع الروائى نتاجا لمنهج تجريبى يشبه المنهج العلمى ، وهو منهج يقوم على الفرضية العلمية والملاحظة ، وجمع المادة الأولية ، ثم رصدها وتحليلها والخروج فى النهاية بنتائج التجربة ٠

واذا كانت حركة الواقعية تهتم أساسا بالفرد من أبناء الطبقة الوسطى فى علاقته بالمجتمع فان « الطبيعية » ركزت فى دراستها للانسان على أفراد الطبقات الدنيا وأحيانا حثالة المجتمع باعتبار أن هؤلاء يمثلون مادة صالحة لدراسة تأثير عوامل البيئة والوراثة فى تشكيل الشخصية الانسانية ٠ فمسرحية زولا الشهيرة « **تيريز راكان** » ، على سبيل المثال ، وهى التى أعدها للمسرح من روايته التى تحمل نفس الاسم ، تصور قطاعا من أحط أنواع البشر فى المجتمع ، وتجرى أحداثها فى غرفة رطبة خلف دكان صغير بأحد الأحياء الشعبية ومسرحية الألمانى **هاوبتمان** ، وهو كاتب طبيعى آخر ، المسماه **النساجون** التى تعتبر بداية انتشار الحركة الطبيعية فى الدراما الألمانية ، لا تعتمد على بطل واحد وانما تعقد البطولة فيها لطبقة اجتماعية بأسرها هى طبقة عمال النسيج ٠

ومع ذلك فان أصحاب المدرسة الطبيعية لم يستطيعوا أن يحلوا المعادلة الصعبة .. وهى معادلة المسرح فالدراما هى فن التركيز والتكثيف والطبيعية تتطلب الاسهاب وايراد أدق التفصيلات البيئية والحياتية لكى يأتى العمل محققا لأقصى درجة من مشابهة الواقع . ولذلك فان فن الرواية كان أنسب الفنون الأدبية التى مكنت أصحاب المدرسة الطبيعية من تحقيق نظرياتهم أما فن المسرح فقد ظل يشكل عقبة فى سبيل تحقيق نظرية زولا اذ أنه لا يوجد فى المسرح وصف سردى تفصيلى يمكن الكاتب من أن يعرض تأثير البيئة والوراثة على الشخصيات ، كما أن خاصية الاقتصاد فى الدراما تجعل من المستحيل على الكاتب أن يورد ملاحظاته الدقيقة على ما يحدث فى البيئة . أما مبدأ القدرية الاجتماعية الذى نادى به زولا فهو أساسا مضاد لبناء الشخصية الدرامية الذى يتطلب أن يكون للشخصية – اذا كانت حقا درامية – حرية الاختيار ، وأن تكون مسئولة عن اختياراتها وما تتخذه من قرارات .

* * *

هنريك ابسن

ورحلته من الرومانسية الى الواقعية الحديثة

درج نقاد المسرح ودارسوه على اعتبار الكاتب المسرحى النرويجى الأشهر هنريك ابسن كاتبا اجتماعيا بالدرجة الأولى ٠٠ فمسرحياته التى اشتهرت فى العالم الغربى وعندنا فى الشرق على السواء مثل **بيت الدمية والأشباح وعدو المجتمع** وغيرهما ، هى مسرحيات تعالج قضايا اجتماعية وتثور على بعض المواضعات الاجتماعية فى أوروبا نهاية القرن التاسع عشر ٠٠ وبسبب هذه المسرحيات اعتبر النقاد والدارسون ان هنريك ابسن هو أبو المسرح الاجتماعى المعاصر ، وكان المسئول عن ترويج هذه النظرة الى مسرح ابسن هو – بدرجة كبيرة) الناقد الانجليزى وليام آرشر الذى ترجم أعماله الاجتماعية الى الانجليزية ومن خلالها عرف العالم ابسن ، وكذلك الكاتب المسرحى الانجليزى الأشهر برنارد شو الذى كتب كتابه الشهير « **جوهر الابسنية** » ٠ فقدم فيه ابسن باعتباره منشىء مسرح القضية الاجتماعية ٠٠ والحق أن كتاب برنارد شو يعبر أكثر عن أفكار شو نفسه وأهدافه بالنسبة للمسرح الاجتماعى منه عن حقيقة الابسنيه ٠٠

فما هى حقيقة الابسنيه ؟

بالقطع ، لقد ظلم الدارسون والنقاد ابسن كما ظلمه وليام آرشر بترجمة مسرحياته الاجتماعية فقط وتقديمه للعالم من خلال هذا المنظور وحده ٠٠ كما ظلمه برنارد شو عندما قدمه للناس باعتباره مصلحا اجتماعيا ٠٠ فالحقيقة ان مسرح هنريك ابسن هو مسرح شديد التنوع ، شديد الثراء ٠٠ وشديده التركيب فى نفس الوقت ٠٠ ولم يكن ابسن فى أى مرحلة من مراحل حياته ككاتب مجرد مصلح اجتماعى ٠٠ وانما كان فى الأساس شاعر كبير من شعراء العصر وشعراء المسرح معا ٠ كما أن المسرح الاجتماعى الذى كتبه ابسن فضلا عن كونه مجرد مرحلة من مراحل تطور الكاتب يحمل أيضا فى طياته الكثير من الخصائص والسمات التى تميز شعر المسرح ٠٠

والحق ايضا أن مرحلة ابسن الاجتماعية هى فى تصورى مرحلة تجريبية ٠٠ بمعنى ان الكاتب فى هذه المرحلة الوسطى من تطوره كان يحاول استكشاف العلاقة بين الفرد ومجتمعه بعد أن كان يركز فى أعماله السابقة على تلك المرحلة على العلاقة بين الفرد وذاته أو قدره الشخصى ٠

وفى المرحلة الوسطى ـ الاجتماعية ـ كان ابسن يطور أيضا تكنيكا مسرحيا لم يستخدمه من قبل ، وهو الدراما النثرية ذات البناء الذى يستفيد من تكنيك المسرحية المحكمة الصنع عند سكريب ، وتكنيك العرض الاسترجاعى عند سوفوكليس فى نفس الوقت ٠٠ فقد استعار ابسن فى هذه المرحلة من « سكريب » تكنيك الحبكة الشديدة الاحكام الى درجة تكاد تقترب من الحبكة البوليسية ، الى جانب حيل مسرحية معينة مثل الخطابات التى تحوى أسرارا وتفتح فى الوقت المناسب ، والأسرار التى تحتفظ بها الشخصيات وتفشى عند نقطة معينة لتزيد الأمور تعقيدا ، الخ ٠٠ ولكن هذه الحيل التى استعارها ابسن من سكريب لم يكن الهدف منها مجرد الاثارة الدرامية كما كان الحال عند الكاتب الفرنسى ، وانما وظفها ابسن لأغراض أعمق ٠٠ وهى الكشف عن حالة انسانية معينة فى صدامها مع القيم الفاسدة فى المجتمع ٠ أما دراما البدء من قمة الأزمة والكشف عن الأحداث الماضية بالتدريج على طول تطور الحدث بحيث يتزامن الماضى مع الحاضر فى حركة مسرحية واحدة تؤدى بحتمية رهيبة الى الكارثة فهى من ملامح مسرح الكاتب الاغريقى سوفوكليس والتى استخدمها ابسن ايضا فى بنائه الدرامى فى هذه الفترة من تطوره ويسميها بعض النقاد بتكنيك العرض الاسترجاعى ٠٠

ولكن مع مسرحية « **البطة البرية** » بدأ ابسن يبتعد تدريجيا عن الموضوع « الاجتماعى » والتكنيك المسرحى الذى صاحب هذا الموضوع ٠٠ ورغم انه احتفظ بغرفة الصالون البورجوازية مسرحا لأحداث مسرحياته الأخيرة وبالنثر لغة لهذه المسرحيات ، الا أن مسرحياته الأخيرة بدأت تقدم شخصيات شديدة التركيب ، و « أكبر من الواقع » مثل هيدا جابلر ، وروزمر ، والبناء العظيم سولنس وجون جابريل بوركمان ٠ كما بدأت هذه المسرحيات

الأخيرة تعتمد أكثر وأكثر على لغــة الرمز وليس على الدلالات أو الاستعارات الدرامية المبسطة التى استخدمها من قبــل فى مسرحياته الاجتماعية مثل رقصة التارانتيلا فى بيت الدمية أو دار مسز ألفنج للأيتــام فى « الأشباح » أو فساد المجلس البــلدى فى عدو الشعب ٠

وفى هذه المرحلة الأخيرة أيضا تحرر ابسن من تأثير تكنيك سكريب الذى كان يستخدمه ويحتقره فى نفس الوقت ، وكتب ـ بعيدا عن القضية الاجتماعية المباشرة ـ مسرحيات شديدة التركيب شديدة الشاعرية فى نفس الوقت لا تقل قيمه عن الأعمال العظيمة فى تاريخ الدراما الاغريقية أو الشكسبيرية ٠ وفى هذه المرحلة الأخيرة استطاع ابسن أن يصل الى قمة نضجه الفنى عندما زاوج بين الحدث المبنى على الحياة الحديثة ومتطلبات الشعر المسرحى العظيم ٠ ولهذا فان مسرحياته الأخيرة ـ وليس مسرحياته الاجتماعية ـ تعتبر الانتصار الحقيقى للواقعية ٠

واتصور اننا لكى نضع هنريك ابسن فى مكانه الصحيح كواحد مــن عمالقة الدراما العالمية ، وليس كمجرد مصلح اجتماعى أو كاتب من كتاب دراما القضية الاجتماعية ، علينا ان نتتبع مراحل تطوره المسرحى منذ أن بدأ شاعرا وكاتبا للمسرحية الشــعرية وحتى حقــق للواقعية الحديثة أعظم انتصــاراتها بمسرحياته الأخيرة ٠

★ ★ ★

حصل هنريك ابسن على أول اعتراف بقيمته كفنان وكاتب مسرحى عندما عرض عليه فى نوفمبر من عام ١٨٥١ منصب مدير مسرح بيرجن وهو المسرح القومى الرئيسى فى مدينة كريستيانيا بالنرويج ٠ وكان المسرح النرويجى فى ذلك الوقت يقدم ـ فى معظم الأحوال ـ المسرحيات الدانمركية بممثلين مــن الدانمرك كما كانت الثقافة الدانمركية هى المسيطرة على النرويج حتى بعــد ان انفصلت النرويج عن الدانمرك عام ١٨١٤ بزمن طويل ٠ وظلت اللغة الأدبية الســائدة والمســماه بالريكســمال riksmaal وهى خليط مــن النرويجــية والدانمركية هى السائدة فى الأعمال الأدبية ، بينما كانت النرويجية الصرفه المسماه باللاندزمال landsmaal هى اللغة العامية أو لغة الشعب ٠

واذا كانت الحركة الرومانسية قد اجتاحت أوروبا كلها فى أوائل القرن التاسع عشر واتخذت أشكالا عديدة فى بلاد مختلفة وان اجتمعت على الثورة ضد الكلاسيكية ، فان الحركة الرومانسية فى النرويج قد اتخذت شكلا محددا وهو محاولة الاستقلال عن الأدب الدانمركى والثقافة الدانمركية ٠

وكان تأسيس مسرح بيرجن واحدا من أهم نتائج هذا الجانب من جوانب الرومانسية النرويجية ٠ وكانت المهمة المنوطة بابسن باعتباره مديرا لمسرح البيرجن هى كما ورد فى سجلات ذلك المسرح « مساعدة المسرح بوصفه مؤلفا دراميا » ٠ ولتحقيق أهداف المسرح فى التأكيد على الثقافة النرويجية والروح القومية النرويجية فى استقلالها عن الدانمرك بدأ ابسن يكتب مسرحياته لمسرح بيرجن مركزا على موضوعات التاريخ القومى أو الفولكلور النرويجى ٠ وبذلك كانت أعماله الأولى تتناول موضوعات من التاريخ النرويجى ، والملاحم الشعبية ، وقصص البطولة القديمة ، والقصص الفولكلورية القومية ٠ وكتب ابسن هذه المسرحيات المبكره بالشعر ٠

وباستثناء مسرحيته الأولى كاتيلين Catiline ، كان أول اسهام لابسن فى برنامج مسرح البيرجن هو مسرحية « **ليلة عيد القديس يوحنا** » Sancthansnatten (١٨٥٣) ٠ وتعتمد هذه المسرحية فى موضوعها على أحد الطقوس الفولكلورية من الوجدان الشعبى النرويجى وهو اضاءه المشاعل طول الليل فى منتصف الصيف ليلة الاحتفال بعيد القديس يوحنا بسبب الاعتقاد الشعبى انه فى تلك الليلة بالذات تخرج العفاريت من مكامنها وتظهر للبشر وتؤثر عند ظهورها فى مصائرهم ٠ وقد استخدم ابسن كل هذه العناصر فى التراث الشعبى استخداما شديد النضج عندما وصل الى قمة مرحلته الرومانسية الأولى فى مسرحية **بيرجنت** ٠

وفى مسرحيته التالية « **العيد فى بلدة سولهاوج** » (١٨٥٦) أعاد ابسن استخدام عناصر التراث الشعبى بصورة أكثر وضوحا فاستمد موضوعها من الأغانى الشعبية الدارجة خاصة كما وردت فى كتاب لاندشتاد « الأغانى الفولكلورية النرويجية » ٠ وفى هذه المسرحية تدور الأحداث فى العصر الذهبى

للقصص الشعبى (حوالى ١٣٠٠) والحبكة المسرحية ذاتها تعطى تأثير الموال الشعبى • أما مسرحية « **أولاف ليليكرانز** » Olaf Liljekrans (١٨٥٧) فهى دراما رومانسية موضوعها الحب وهى مأخوذه من احدى القصص التى وردت فى كتاب « القصص الشعبى النرويجى » للمؤلف لاند شتاد • وفى هذه المسرحية نجد الفتــاة « ألفهيلد » التى يدور حولها الحدث تعيش وسط الطبيعة فى واد غير مأهول يهدده « الموت الأسود » • وهى رمز للحب الذى ينتصر على المجتمــع والتقــاليد • وحبيبها أولاف تضــغط عليــه والدته السيدة كريستين ليليكرانز ـ وهى من سيدات الأرستقراطية ـ أن يتزوج من فتاة اخــرى هى انجبورج ، وهو زواج مصالح يحقق مصلحة العائلتين • وعندما تعلم الأم القاسية بالحب بين ابنهــا وبين فتــاة الطبيعة البريئة الفهيلد تقرر ان تنهى حياتها • وفى النهاية ينقذها حبيبها الفهيلد من موت محقق ويتزوجها •

والمسرحية ـ كما هو واضح من هذه الخطوط الرئيسية للأحداث ـ تعتمد على الموتيف الرومانسى الشائع وهو التطهر والانقاذ من خلال الحب • وهو نفس الموتيف الذى استخدمه ابسن فيما بعد فى أعظم كوميدياته الرومانسية **بيرجنت** •

وفى مسرحية **الفايكنج يهبطــون ارض هاجــه** Haermaende pas Helgeland (١٨٥٨) نجد البطل سيجورد ـ على العكس من أولاف ـ يضحى بحبه للفتاة هيورديس من أجل صديقة الحميم جونار •• ولكنه يدفع حيــاته نفسها ثمنا لهذا الخطأ • وبالرغم من موضوعها الرومانسى البسيط ، الا أن هذه المسرحية تحمل اهتماما واضحا ـ من جانب المؤلف ـ بالمادة المأخــوذة من قصص البطولة الشعبية أكثر من اهتمامها بمادة المواويل • وهى تحتفــل بعظمة الفرد ، وتتخذ الحب وقــدر الفرد موضــوعا لها ، وهو من الموضوعات الرومانسية الأثيره ، كما انها تتميز بايقاع احداثها السريع ونهايتها المأساوية مما يجعل النقاد يعتبرونها تمهيدا لأعظم تراجيديات ابسن الرومانسية وهى تراجيديا **براند** •

وبالرغم مــن تنــوع وثـــراء المسرحيات التى كتبهــا ابســن فى فترته الرومانسية ، فهى تتفق جميعا فى استخدامها للعناصر الأصيلة فى التراث

والثقافة النرويجية ، كما تتخذ لغة الشعر وسيلة للتعبير الدرامى ، ويجمعها أيضا البناء الرومانسى غير المحبوك • والحق ان بناء هذه المسرحيات مناسب لروحها الملحمية والفولكلورية •

وتمثل مسرحيتى « **براند** » و « **بيرجنت** » قمة الاتجاه الرومانسى فى المرحلة الأولى لتطور الكاتب • فكلا المسرحيتين تعتمد على البطل المفرد وتستخدم عناصر من الفولكلور والملاحا الشعبية التى نهل منها ابسن فى مسرحياته الأولى • الا أن هاتين المسرحيتين بالذات تصلان بهذه الأدوات والمادة المسرحية المستخدمة فى المسرحيات التى سبقتها الى قمة النضج الفنى والفكرى حتى أنه يمكن اعتبارهما تعبيرا عن الضمير القومى وعن ذات الكاتب نفسه فى نفس الوقت •

ومسرحية « **براند** » تصنع من الموضوعات التى استكشفها ابسن فى « العيد فى بلده سولهاوج » و « الفايكنج ينزلون أرض هلجة » — وهى موضوعات الحب وقدر الفرد — تراجيديا حقيقية تضارع أعظم المآسى العالمية • غير ان ابسن فى « براند » توقف عن استخدام الخلفية التاريخية وأدار أحداث دراسته الدرامية عن عظمة الفرد فى الزمن المعاصر • كما قدم موضوع قدر الفرد ، وهو أحد الموضوعات الرئيسية فى رؤياه الرومانسية الأولى ، باعتباره شرطا لازما من شروط العظمة • كما عالج أيضا فى « براند » موتيفات الحب والزواج — وهى الموتيفات الرومانسية المعهودة — بشكل يصل بها الى قمة النضج وذلك بأن جعل تحقيق البطل لذاته أو بالأحرى للقدر الذى خلق من أجله يعتمد على التضحية بالحب وبالسعادة الشخصية مما يخلق المعاناة المأساوية التى يتسبب فيها الصراع داخل براند بين قدره كقسيس وكرجل عام وبين حبه لزوجته وتركه اياها تموت نتيجة لانشغاله بقدره •

ومن أجل تحقيق الرسالة التى يشعر أنه خلق من أجلها (وهى قدره) يفرض براند مطالب مأساوية على زوجته ، وعلى مجتمع القرية بأسره ، وقبل كل ذلك وبعده على نفسه • وشعاره فى الحياة هو « **كل شىء أو لا شىء** » ، وهو شعار يعنى فى حقيقته أن يتحمل الانسان قدره الى درجة الفناء ، أو ان

يعمل من أجل الرسالة التى خلق لها الى درجة الموت · ويرتبط مسرح الأحداث ، وهو الجبال النرويجية فى جو أكتوبر المظلم وكذلك رموز الصقر والكنيسة الثلجية ـ كل هذه العناصر ترتبط ارتباطا وثيقا بشخصية براند وقدره كفرد يمثل العظمة الانسانية عندما تفنى فى تحقيق الرسالة · وجميع هذه العناصر ، فى نفس الوقت ، هى عوامل تدخل فى صنع مأساته ·

وفى كوميديا **بيرجنت** وهى الوجه الآخر لمأساة براند ، يعود ابسن الى الى استخدام المادة الفولكلورية ولآخر مرة فى حياته ككاتب مسرحى · وفيها أيضا يستخدم لغة شعرية ثرية مليئة بالصور الفنية والايحاءات لا يعادلها الا تنوع وثراء المشاهد التى تنتقل سريعا من موقع لآخر فى ايقاع محموم · وشخصية « بيرجنت » نفسها رسمها ابسن بحيث تستدعى الى الذهن ابطال الحواديت الشعبية عن الجن والمردة ·

ويفرق الناقد النرويجى « ياجر » بين شخصية بيرجنت وأبطال ابسن الرومانسيين فى مسرحياته السابقة ، فيقول فى كتابه « هنريك ابسن » (صفحات ١٩٠ ـ ١٩١) ان : « بيرجنت ليس كغيره من أبطال المسرحيات السابقة نتاجا للرومانسية الأدبية ، وانما هو نتاج للرومانسية الشعبية والقومية التى تشكل الأساس فى الرومانسية الأدبية » ·

ومن السمات الرومانسية الأساسية لهذه المسرحية الجميلة اعتمادها على البناء الملحمى الذى يتكون من مجموعة من الأحداث المتعاقبة لا تربطها حبكة درامية محكمة وانما تربطها وحدة الشخصية المحورية ذاتها ·· كما أن هذه الأحداث نفسها تعتمد فى تعاقبها على مبدأ الحركة فى المكان التى تصل الى ذروتها مع تقديم الأعاجيب والغرائب فى عالم الشرق ، (وهى موتيفه رومانسية معروفة) وذلك كما يحدث فى الفصل الرابع حين يصل بيرجنت الى الشرق ويبدأ ابسن فى تسيير الأحداث على ضوء الرموز الشرقية مثل تمثال ممنون وأبو الهول ونزلاء مستشفى المجانين فى مدينة القاهرة ·

وتحتل أحداث مسرحية « **بيرجنت** » مساحة زمنية تزيد على نصف قرن ، وتتبع الأحداث أقدار البطل من لحظة الميلاد حتى حافة القبر · ويصل

ابسن بالأحداث الى نهاية سعيدة باستخدام موتيفه رومانسية سبق له استخدامها فى مسرحياته الأولى وهى التطهر بالحب ، ويقول الناقد الانجليزى بريان داونز Downs فى كتابه « **دراسة فى ستة مسرحيات لابسن** » ان التطهير الأخير لبيرجنت من خلال حبه للفتاة البريئة سولفيج يكسب له مكانا هاما فى الحركة الرومانسية الأوروبية » فموضوع التطهر بالحب أصبح من الموضوعات التقليدية فى الحركة الرومانسية الأوروبية » (ص ٩٤) ٠

وعندما كتب ابسن « أعمدة المجتمع » (١٨٧٧) كانت هذه المسرحية ايذانا ببدء مرحلة جديدة من عمله ، وبداية لسلسلة المسرحيات التى تعرف بالمسرحيات « الاجتماعية » والتى تأسست عليها شهرة ابسن الأوروبية ثم العالمية ٠ وبكتابة هذه المسرحية اتخذ ابسن أخطر قرار فى حياته ككاتب مسرحى وهو ان يكتب مسرحيات تتخذ موضوعاتها من الحياة المعاصرة ، والا يكتب بعد ذلك ابدا بالشعر وانما يتخذ النثر وسيلته الوحيدة للتعبير الدرامى ٠ وكان لابد له لكى يخرج من مرحلته الرومانسية ان يغير تماما من منهجه الدرامى ٠ فبدلا من دراما الفرد البطل ، تقدم المجتمع ليحتل مكان الصدارة فى الحدث الدرامى ، والفرد هو جزء من نسيج اجتماعى متشابك وشديد التعقيد ٠

ومن ناحية الموضوع ، فان هذه المرحلة الجديدة من تطور ابسن (المرحلة الاجتماعية) تكف تماما عن استخدام الموضوعات التاريخية ، او الموضوعات المستمدة من الفولكلور والملاحم والمواويل الشعبية وغيرها ، لتركز على مظاهر الزيف الاجتماعى والتقاليد الجامدة البالية فى المجتمع المعاصر ، أو كما يقول الناقد روبرت بروستاين « الفجوة بين ما يعلنه أبناء المجتمع وما يمارسونه بالفعل » ٠

وتعتبر مسرحية « الأشباح » أنضج أعمال ابسن الاجتماعية ٠ وهى تعطى مثلا ممتازا عن مسرحيات هذه الفترة من تطور الكاتب ٠ خطط ابسن لهذه المسرحية ليرد بها على النقاد الذين هاجموا « بيت الدمية » ٠ وكان يريد لها أن تكون هجوما على الزواج كمؤسسة اجتماعية ٠ والحقيقة ان

كلا من « بيت الدمية » و « الاشباح » يمكن ادراجهما تحت تصنيف « مسرحية المشكلة » thesis play أى المسرحية التى تهدف أساسا الى الدفاع عن قضية اجتماعية معينة أو الهجوم عليها • وقد استخدم ابسن فى عرضه للقضايا الاجتماعية التى تناولها فى مسرحيات هذه المرحلة تكنيكا هو – كما تقدم – خليط من تكنيك المسرحية المحكمة الصنع كما كتبها الفرنسى سكريب ، وتكنيك استرجاع الماضى فى الحاضر كما استخدمه سوفوكليس • وفى « الأشباح » بالذات يوظف هذا التكنيك بصورة عضوية فى الحدث حيث تصبح الاكتشافات المفاجئة وسيلة للكشف عن التركيب النفسى للشخصية ، وكذلك التركيب الاجتماعى الذى يتضمن بذور الفساد • فاكتشاف مسز ألفنج فى « الأشباح » مثلا للعلاقة بين ابنها أوزوالد مع الخادمة ريجينا (نهاية الفصل الأول) تؤكد قوة الماضى وقدرته على تحطيم الحاضر ، وتقضى على محاولة مسز الفنج لتحرير نفسها من خلال ابنها ، وتسير بهذه المحاولة للتحرر من ربقة الماضى الى نهاية مأساوية • وهذا الاكتشاف ، الذى يتم فى محاورة بين مسز الفنج والقس ماندرز تبرز التناقض بين نزعتها التحررية ونزعته التقليدية ، يجعل من المجتمع الملىء بالقيم الزائفة العدو الأساسى لمسز الفنج • يقول الناقد فرانسيس فيرجسون فى كتابه « فكرة المسرح » (ص ١٥٤ – ١٥٥) :

« كانت مسز الفنج تدرك تأثير الماضى على الحاضر وترفض الاعتراف بذلك ، لكنها أدركت فى النهاية ان هذا التأثير لا فكاك منه عند نقطة الذروة الدرامية حين يصل الصراع الى قمة المعاناة • وعند هذه النقطة ترى ابنها أوزوالد ، لا كوسيلتها الرائعة للتحرر والخلاص ، ولكن كرمز للقوة الشريرة الطاغية التى تكمن فى الماضى » •

ومع ذلك ، فالماضى فى « الأشباح » كما هو في « بيت الدمية » ، مرادف للقيم الاجتماعية البالية والتقاليد الجامدة التى تثور عليها جميعا مسرحيات المرحلة الأخيرة • ويخرج ابسن بهذا الموضوع – التأثير المدمر للماضى على الحاضر – الى آفاق أشمل وأرحب ، فيصبح الماضى قوة تشبه

قوة القدر فى المسرح الاغريقى ٠٠ قوة تهبط بكل ثقلها الرهيب على الانسان وتقف عائقا بينــه وبين محــاولته لتحقيق الســعادة ٠ ففى مسرحية « بيت آل روزمر » ، على سبيل المثال ، نجد ان اتجــاه البطــل روزمر الى الزندقة لا ينبع من ثــورته عــلى القيم الاجتمــاعية البــالية أو التقاليد الاجتماعية الجامدة ٠ بل على العكس نجده يحاول الانتماء الى عالم مورتينجارد ، وهو العالم الذى تصوره المسرحية على انه عالم الزيف الاجتماعى ، وهذا العالم نفسه هو الذى يرفض روزمر باعتباره مرتدا عن الدين ! ولهذا فان محاولة روزمر هى محاولة لتحرير نفسه ، وفشله فى ذلك يعود الى قوى المــاضى التى لا علاقة لها بالتقاليد أو القيم الاجتماعية البالية ٠

ومن الجانب الآخر ، فان القوة المدمرة للماضى فى « بيت الدمية » أو « الأشباح » هى جزء لا يتجزأ من الحالة الاجتماعية ذاتها ٠ فعندما يتم الكشف عن الماضى فى « بيت الدمية » مثلا ، نكتشف أن نورا كانت طول الوقت تناضل من أجل انقاذ زوجها الذى ينكر عليها ما فعلته من أجله فى نفس لحظة اكتشافه لكل ما فعلته من أجله ٠ وهذا الموقف من جانب الزوج يدين مؤسسة اجتماعية بأسرها ، وهى مؤسسة الزواج القائم على معاملة المرأة باعتبارها قطعة أثاث أو مجرد دمية فى المنزل ٠

وبطبيعة الحال ، فان هذا الاكتشاف يؤدى فى المسرحية الى « المناقشة » الشهيرة فى الفصل الثالث التى أسس عليها برنارد شو تفسيره للابسنية فى كتابه الشهير « جوهر الابسنية » ، والذى يفسر فيه أعمال ابســن تفســيرا اجتماعيا صرفا تأسيسا على المرحلة الوسطى وحدها دون بقية مراحل هــذا الكاتب العظيم ٠ وفى « الأشباح » ، نجد ابسن يستخدم فكرة الماضى استخداما عضويا لكنه يربطه ــ فى ذات الوقت ــ بالواقع الاجتماعى ٠

وفى الفصل الثانى ، عندما تصاب مسز ألفنج بضربة قاضــية ، نجد نموذجا لاستخدام ابسن للماضى بوصفه قوة اجتماعية تدمر حياة الفرد ٠ تقول مسز الفنج مخاطبة القس ماندرز :

« انني أميل الى الاعتقاد باننا جميعا أشباح يا مستر ماندرز • وليس ما يكمن داخلنا فقط هو ما ورثناه عن آبائنا وأمهاتنا ، وانما كل الافكار الميتة والمعتقدات البالية وأشياء من هذا القبيل ••• وكلما قرأت جريدة من الجرائد تخيلت ان هناك أشباحا تتسلل بين السطور • لابد أن هناك أشباح في جميع أنحاء العالم • أشباح لا تعد ولا تحصى مثل حبات الرمال • وكلها تخاف النور •• كلها » •

وفي مسرحية « عدو الشعب » التي كتبها ابسن بعد « الأشباح » مباشرة يبدأ ابسن الانتقال بحذر شديد الى مرحلته الثالثة والأخيرة ، والتي اعتبرها أعظم مراحله جميعا وأكثرها نضجا • وفي « عدو الشعب » يحتفظ ابسن برنة الهجوم على عوامل الفساد والزيف الاجتماعي ، كما يحتفظ بالبعد الاجتماعي لحياة الانسان ، لكن محصلة الصراع أو المواجهة بين الفرد والمجتمع تتخذ في هذه المسرحية مدلولات أوسع وأشمل لتعانق في النهاية قضية الحقيقة •

وكما يقول الناقد الأمريكي روبرت بروشتاين في كتابه الهام « مسرح الثورة » ان هذه المسرحية « تبدو من النظرة السطحية » أكثر أعمال ابسن صراحة في تناول القضية الاجتماعية ، (ص ٧١) • لكن بطل المسرحية ستوكمان الذي يمثل الثورة ضد الفساد المستشري في البلدية يفشل ، كما يقول الناقد موريس فالنسي في كتابه الزهرة والقلعة ، يفشل في أن يفهم الأسباب الواقعية التي تحتم على الناس أن تتغاضى عن الأخطاء الصغيرة في سبيل المحافظة على استمرار الحياة ، وبالتالي فهو بطل مثالي يفتقر الى النظرة الواقعية للأمور •

وبالرغم من أن ستوكمان على حق في صراعه ضد الشرور الاجتماعية التي تمتلىء بها حياة المجتمع ، فان الامور يستحيل النظر اليها من منظور الأبيض والأسود ،أو الخير المطلق والشر المطلق • والفصل الأخير يؤكد الشك في مثالية ستوكمان ، كما يؤكد ان هذه المثالية لا تصلح لحل مشاكل

الانسان على أرض الواقع · وفى نهاية المسرحية يصبح الدكتور ستوكمان نفسه مصدرا للازعاج ·

أما الافتقار الى رؤية درامية أكثر ثراء وتعقيدا فكان لابد أن ينتظر حتى يكتب ابسن مسرحيته التالية وهى « البطة البرية » ·

★ ★ ★

تعتمد المرحلة الثالثة العظيمة من تطور ابسن المسرحى على التحليل العميق للدوافع الانسانية الذى يكتسب مدلولات شـــاملة تتجاوز أى واقع اجتماعى بعينه · واذا كان هناك تشابه بين أبطال ابسن الأوائل فى مرحلته الرومانسية وبعض أبطاله فى المرحلة الأخيرة من أمثال سولنس البناء العظيم وجون جابرييل بوركمان من حيث انهم جميعا تجسيد للصراع الدائر داخل عقل الكاتب نفسه وتعبير عن أزمته الشخصية ، فان الفارق بين موقف الكاتب من أبطاله فى كلا المرحلتين يمثل فى رأيى ، الفارق بين نوعين من الدراما · فكاتيلين ، وبراند ، وبيرجنت،من أبطال ابسن الأوائل فى مرحلته الرومانسية، يمثلون ، باعتراف الكاتب نفسه ، مراحل فى تطوره النفسى · ويمكن أن نلخص شخصية كل منهم فى مقولة واحدة مثل مقولة براند « **كل شىء أو لا شىء** » أو فلسفة بيرجنت التى تلخصها كلمته « كن لنفسك ·· كافيا » · وهؤلاء الأبطال رسمهم ابسن فى خطوط واضحة كضربات الفرشاه القوية بدون ظلال ولم يعبأ ابسن فى اهتمامه برسم الشخصية فى شكلها الواضـــح القوى بأية تركيبـــة اجتماعية معقدة حول هذه الشخصيات ·

أما فى مسرحيات المرحلة الثالثة والأخيرة ، فلا يمكن أن نفسر البطـــل فى ضوء مقولة واحدة وآضحة المعالم · فمسرحيات هذه المرحلة ترسم بنفس الجرأة والوضوح القوى التى تلقى بظلها على حياة البطل وتحدد مصيره ، بل وتقف منه أحيانا موقف الضد والند · فقامة البناء العظيم سولنس تقابلها محاولات المهندس الشاب راجنر بروفيك ليصـــــل الى نفس المكانة · وخوف سولنس من أن يأتى الجيل الجديد ليحتل مكانه يوما ما يمثل فى حقيقة الأمر

صراع الانســـان من أجل وجوده · وصراع روزمر ، فى مسرحية « **بيت آل روزمر** » ، من أجـل تحرير ذاته يقـابله ويعلق عليـه وجود أولريك برنديل الصعلوك الساخر الذى حرر ذاته منذ زمن طويل،وكذلك مورتنسجارد المتحرر الفكر والذى يساير المواضعات الاجتماعية فى نفس الوقت ·

وتحرر برنديل يصل به الى نهاية مأساوية عندما يكتشف انه ليس لديه ما يقوله للناس بعد أن ظل لسنوات طويلة يعد نفسه للحظة التى يستطيع فيها نشر أفكاره وايصالها الى مجموع الناس · أما مورتنسجارد ، فموقفه المتمثل فى ضرورة الالتزام ، ولو زيفا ، بالمواضعات الاجتماعية بالرغم من تحرره الفكرى يمثل نموذجا لاستحالة تحقق الموقف المثالى ·

ويقع روزمر فى المنتصف بين هاتين الشخصيتين · فاذا نظرنا اليه من منظور الموقف الانسانى الشديد التعقيد ، فان صراع روزمر يفتقر الى مثالية الصراع الذى يخوضه براند من أجل تحقيق رسالته ، لكنه فى نفس الوقت اكثر واقعية والتصاقا بالحالة الانسانية فى شموليتها ·

وكنتيجة لهذا الموقف الواقعى من الكون والأشياء ، فان واقعية ابسـن تتميز باحساسه العميق بنسبية الحقيقة · ويمكن لنا أن نلمس ذلك بالمقـارنة بالمسرحيات الرومانسية الأولى · فجريجرز ويرل فى « **البطة البرية** » مثلا هو نسخة مشوهة من براند يسخر فيها ابسن من مثاليته المطلقة · وبدلا من التزام براند العميق بالمثل المطلقة وكفاحه البطولى لتحقيقها نجد أن جريجرز الذى لا ينبع التزامه بالمثل من داخل ذاته ، يحاول فرض هذه المثل على الآخرين دون أن يكون هو نفسه مقتنعا بها ·

ويمكن القول أيضا بأن هالمر اكدال هو نسخة مصغرة من « بيرجنت »، الانسان الصغير الذى يبنى حياته على وهم العظمة · ولكن هالمر اكدال ، كما يقول الناقد الانجليزى داونز ، أقل بطولة بكثير من بيرجنت ، لأنه لا يملك قدرة بيرجنت عـلى الخيـال أو التكيف السريع مع مختلف المواقف · ومن

الجانب الآخر ، فان مثالية براند تمثل موقفا مستحيلا فى سياق عالم الخبرة فيه نسبية ، والحقيقة فيه يستحيل التوصل الى معرفتها من خلال تطبيق المثل المطلقة كما كان الحال فى العالم القديم • وحتى الشخصية الدرامية ، وهـو الوسيلة التى يوصل الكاتب فى خلالها رؤيته عن الواقع والحقيقة،فقد ملامحه المحددة تحديدا فيه الكثير من أحادية النظرة ليصبح أكثر انسـانية معترفا بضعفه وأخطائه فى حدود العالم المركب الذى يعيش فيه •

وفى المسرحيات الرومانسية نجد أن الشخصيات الثانوية تلقى الضوء على الشخصية الرئيسية من كل جانب ، ولا تمثل هذه الشخصـيات جزءا عضويا من الحدث الا فى علاقتها بهذه الشخصـية الرئيسـية • فمثلا فى مسرحية « **براند** » نجد أن الفتاة « أجنيس » ، وكذلك القسيس والمأمور وحتى شعب المدينة الصغيرة كله ليس لهم جميعا وجود مستقل فى الدراما خـارج وظيفتهم الأساسية فى وضع العقبات أمام محاولة براند لتحقيق رسالته فى الحياة • وفى مسرحية « **بيرجنت** » لا نرى العالم الا من خلال عينى بيرجنت نفسه • والمشاهد الفانتازية يمكن النظر اليها باعتبارها لحظات نابعة من خيال بيرجنت الخالص • وحتى رفض المجتمع له فى البداية والنهـاية انما يمثل مراحل فى تطوره وليس محاولة من جانب المؤلف لرسم شخصيته من الخارج •

أما فى المسرحيات العظيمة التى كتبها فى مرحلته الأخيرة ، وهى المرحلة التى أسميها بالواقعية الحديثة ، فان البطل الفرد لا يلقى بظله وحده عـلى الحدث كمـا هـو الحـال فى المسرحيات الرومانسـية وانما يشاركه باقى الشخصيات بنفس الدرجة من الأهمية • ويصبح البطـل فى هـذه المسرحية مجرد شخصية رئيسية وليس شخصية مسيطرة • وفى كثير من الأحيـان تدخل نساء مثل ربيكاوست فى « **بيت آل روزمر** » أو هيلدا واجنل فى « **البناء العظيم** » لتغير من حياة البطل وتؤثر فيها كما تتأثر بها • وتنتج المأساة فى هذه المسرحيات عن أفعال الشخصيات الثانوية بنفس القدر الذى تنتج فيه عن الصراع الداخلى للبطل • فعندما يرتكب سولنس البناء العظيم مثلا خطأه المأساوى الناتج عن شدة الغرور ، وهو بناء البرج فوق منزله الجديد (البناء

الدينى الفوقى على العالم الواقعى العلمانى) ، ويسقط من فوق البرج فان هيلدا تصرخ فرحة « يا بنائى ٠٠ يا بنائى العظيم » معلنة مسئوليتها أيضا عن سقوطه فى قمة لحظات الانتصار ٠

وفى النهاية فان الواقعية الحديثة عند ابسن فى مرحلته الثالثة العظيمة تتسم بالنظر الى الواقع على أنه تركيبة رمزية ٠ ففى جميع مسرحيات هذه المرحلة الأخيرة تقريبا يستخدم ابسن رمزا رئيسيا غلابا مع مجموعة من الرموز والدلالات الثانوية التى من شأنها أن تلقى الضوء على الدوافع الخفية للشخصيات من ناحية ، وترفع الحدث ككل الى مستوى الشمول الانسانى من ناحية أخرى ٠

فالرمز الغلاب فى مسرحية « **البطة البرية** » مثلا،هو البطة البرية نفسها فى علاقتها بالمعمار الرمزى لمنزل اكدال ودلالات التصوير الفوتوغرافى فى مقابل الخلق الفنى ٠ وفى مسرحية « **بيت آل روزمر** » ، هناك رمز الخيول البيضاء ومجموعة الرموز الثانوية مثل الجسر والشعور المخيف بالحضور القوى لزوجته الميتة بيتا التى تجثم بظلها على الأحداث ، وكذلك رمزية نهج آل روزمر واسلوبهم فى الحياة ٠ وفى مسرحية « **السيدة من البحر** » يتمثل الرمز الغلاب فى البحر ذاته ٠ وفى مسرحية « هيدا جابلر » ، يتمثل هذا الرمز فى مسدسات الجنرال جابلر التى تحتفظ بها ابنته ٠

وفى هذه المسرحيات تختلف وظيفة الرمز الغلاب اختلافا كبيرا عنها فى المسرحيات الرومانسية الأولى ٠ ففى المسرحيات الرومانسية يساعد الرمز على تحديد ورسم شخصية البطل المفرد مثل رمز الاله فى « **براند** » ٠ أما فى المسرحيات الأخيرة فان الرمز له دلالات متعددة لكنه يؤدى وظيفة أساسية فى تلخيص وتركيز معطيات الحدث ٠ ولكن الرمز الغلاب لا يمكن اعتباره اشارة الى تكوين الشخصية أو الى حدث بعينه ٠

★ ★ ★

مسرح أنطون تشيكوف ٠٠ الواقعى

لاشك أن الفن الدرامى عند الكاتب الروسى الأشهر أنطون تشيكوف ينتمى الى تيار الواقعية فى المسرح الأوروبى · ولاشك أيضا أن **أنطون تشيكوف** يتفوق على أقرانه من كتاب المسرح الواقعى فى أوروبا وذلك فى قدرته الفائقة على تصوير الواقع تصويرا شديد الموضوعية · فربما كان تشيكوف هو الوحيد ، من بين جميع كتاب الدراما الواقعية الحديثة ، الذى استطاع أن يتجرد تجردا تاما من مشاعره الشخصية ولا ينحو نحو تصوير سيرته الذاتية أو مواقف من حياته الشخصية · فهو لا يستخدم الدراما كوسيلة للتعبير عن مواقف من حياته الشخصية كما هو الحال فى مسرح الكاتب السويدى أوجست سترندبرج ، كما لا يستخدم الدراما كوسيلة لتحقيق الذات كما هو الحال فى مسرح الكاتب النرويجى هنريك ابسن · وربما كانت موضوعية **تشيكوف** الشديدة أحد المفاتيح الهامة للشكل الدرامى الفريد الذى قدمه على مسرح الدراما الحديثة ·

ومع ذلك · فموضوعية **تشيكوف** لا علاقة لها من قريب أو بعيد بمبادىء الحركة **الواقعية** أو الحركة **الطبيعية** · فلم يكن كاتبنا يهتم مطلقا بالمفهوم التقليدى للواقعية كما نصت عليه المدرسة الفرنسية التى ظهرت فى ١٨٥٦ ــ ١٨٥٧ ، وهو التصوير الموضوعى للواقع الخارجى المعاش · وانما انصب اهتمامه على الحياة الباطنية للشخصية الانسانية ، والدوافع المتشابكة والمركبة التى تعتمل فى صدر الانسان ، وعلاقته بعالم يشعر فيه بالغربة والاحباط ·

ولا يمكن أن نعد تشيكوف أيضا فى عداد الكتاب **الطبيعيين** ، اذا كانت **الطبيعية** فى مفهوم منشؤها **اميل زولا** ، هى تصوير تفاصيل الحياة اليومية بغرض التوثيق لها ، وتفسير سلوك الشخصية فى ضوء معطيات البيئة والوراثة أو ما يسميه **زولا** « **بالقدرية الاجتماعية** » ومن ثم فلا يمكن

اعتبار انطون تشيكوف واحدا من اتباع المدرسة الطبيعية · وباختصار فان تشيكوف يهتم أساسا بالكشف عن الدوافع الباطنية للنفس البشرية فى أطار من الحوادث اليومية العادية التافهة والروتين اليومى الذى يغلف حياتنا جميعا ··

ويعتقد تشيكوف أن الدراما التقليدية بأحداثها المفتعلة ومواقفها الصارخة هى تعبير غير صادق عن الحياة كما يعيشها الانسان العادى كل يوم · وقد كتب ذات مرة فى احدى رسائله يقول :

« فى الدراما التقليدية يتوخى الكاتب ان يكون البطل والبطلة مؤثرين من الموجهة الدرامية · ولكن ، فى الحياة لا يضرب الناس انفسهم بالرصاص او يقعون فى الحب او يلقون الخطب العصماء فى كل لحظة · وانما ينفق الناس وقتهم فى الأكل والشرب والجرى وراء النساء أو الرجال ويقولون كلاما فارغا · ولهذا فمن الضرورى تصوير ذلك على خشبة المسرح · اذ يجب أن تكتب المسرحية بحيث يدخل الناس ويخرجون ويأكلون ويتكلمون عن حالة الطقس أو يلعبون الورق ، ليس لأن المؤلف يريد ذلك وانما لأن هذا ما يحدث فعلا فى الواقع فالحياة على المسرح يجب أن تكون كما هى فى الواقع ، والشخصيات أيضا يجب أن تكون كما هى فى الواقع وليست شخصيات يصورها الكاتب وكأنما هى تقف على الجمر ··· »

وتشيكوف يقدم هنا صيغة جديدة تمكن الواقعية ، فى رأيه ، من تحقيق أهدافها الحقيقية · وتتمثل هذه الصيغة فى أن التافه من أمور وتفاصيل الحياة اليومية أقدر على الكشف عن كنه الحياة من الأحداث الخارجية العنيفة أو التصوير المفتعل للشخصية كما نجده فى الدراما التقليدية ·

وفى أطار هذه الصيغة الجديدة ، نجد أن رسم الشخصية عند تشيكوف أكثر تعقيدا وتركيبا منه فى الدراما التقليدية • فبينما يتبع تشيكوف التيار الرئيسى للواقعية الأوروبية فى التخلى عن الشخصيات أو الأحداث البطولية ، لا نجده يلقى عبء البطولة فى مسرحياته على شخصية بعينها كما يفعل هنريك ابسن مثلا • فتشيكوف لا يعقد البطولة للفرد وانما للجماعة وعلاقاتها المتشابكة بعضها بالبعض •

وفضلا عن ذلك ، فرغم أن مسرحيات تشيكوف لا تخلو من الشخصيات الشريرة ، فان مثل هذه الشخصيات لا تمثل الشر المطلق • فتشكيوف يتعاطف مع جميع شخصياته على حد سواء وهو يصور الشرير منها بشكل يجعلها فى صراع مع نفسها لا مع الشخصيات الأخرى • والتكنيك المفضل لدى تشيكوف للسخرية من الأسلوب التقليدى فى رسم الشخصية هو ترسيخ التناقض بين الشخصيات النمطية المعروفة فى الأدب ، وبين الشخصية الانسانية كما نعرفها فى الحياة • ففى مسرحية ايفانوف مثلا • نجده يشبه البطل ايفانوف تارة بهاملت وهو شخصية تتسم بالسمو وتارة أخرى بطرطوف وهو شخصية معروفة بالخديعة والمكر والخيانة • وتشيكوف بهذا التشبيه يريد أن يقول أن شخصية ايفانوف ليست بالشخصية البطولية ولا هى بالشخصية الشريرة ، وانما هو مجرد انسان عادى لديه كل قوة البشر وضعفهم •

ومن الأمور التى تميز اسلوب تشيكوف فى رسم الشخصية هو أنه يجعل من كل شخصية من شخصيات مسرحياته عالما قائما بذاته • فكل واحد منهم له قصته واحباطه الشخصى • ويقول الناقد الانجليزى ستيان أن هذا المنهج فى رسيم الشخصية يربط تشيكوف مباشرة بتيار الواقعية لأنه يفرض عليه الاستغناء عن مفهوم البطل الفرد • فكل شخصية من شخصيات تشيكوف تمثل الى حد كبير ، مركز الكون ولها قصتها الخاصة تماما كما فى الحياة حيث نجد ان كل انسان هو ، من وجهة نظره ، مركز الكون تدور من حوله الأشياء • أو هو المحور الذى يدور حوله الآخرون • ومع ذلك فعلى

المسرح التشيكوفى نجد البطولة معقودة للجماعة وليس فرد واحد ، ونحن فى المسرحية التشيكوفية ، نشاهد حركة المجموع · ورغم أن كل شخصية هى بُطل محورى فى نظر نفسه ، الا أن كل « بطل » يلغى وجود الآخر لتصبح المجموعة هى المحركة للأحداث ·

ومن السمات الأخرى لموضوعية تشيكوف التى تجعل من مسرحه نموذجا فريدا للواقعية هى تعمده ألا يضمن مسرحياته أفكاره وآراه الشخصية · فعلى العكس من ابسن وسترندبرج اللذان نستطيع العثور فى مسرحياتهما على الكثير من آرائهما الشخصية حول القضايا المطروحة فى هذه المسرحيات نجد أن الأفكار فى مسرح تشيكوف لا تنفصل عن الشخصية التى تعبر عنها · والفكر فى مسرح تشيكوف هو احدى وسائل الكشف عن أعماق الشخصية وليس تقريرا لآرائه فى الحياة · ففى مسرحية « النورس » مثلا ، وهى أكثر مسرحيات تشيكوف عرضه للاتهام بأنها تعبر عن موقفه الشخصى من وظيفة الفنان المبدع ودوره فى المجتمع ، نجد أن مسرحية الحلم التى ألفها تريبيليف بطل المسرحية والتى يورد فيها بعض آرائه عن المسرح تكشف عن شخصيته هو وعلاقته بالعالم التقليدى الذى يعيش فيه أكثر من كونها تعبيرا عن موقف فنى معين · وهذا التكنيك التشيكوفى المميز يتضح فى تأكيد الموقف الساخر تجاه تريبلييف نفسه باعتباره مؤلفا ناشئا للأدب الرمزى ·

وبالرغم من أن تشيكوف قد يضفى على شخصياته سمات تتصل بالانتماء الى طبقة اجتماعية بعينها ، أو معتقدات سياسية ، أو مواقف فلسفية معينة ، الا أنه لا يحدد ملامح هذه الشخصيات من خلال هذه السمات وحدها · والحقيقة أن أسلوبه المميز فى رسم الشخصية يعتمد على التناقض بين آراء الشخصية وسلوكها الفعلى · وهنا يكمن عنصر المفارقة فى رسم الشخصية الذى يميز مسرح تشيكوف عن غيره من مسارح الواقعية الحديثة ·

وبالرغم من أن تشيكوف يرفض الميلودراما كأسلوب فى التعبير المسرحى الا أنه يستخدم حيلا ميلودرامية للكشف عن العلاقات الدقيقة بين الشخصيات · ولهذا فالميلودراما بالنسبة اليه ، ليست فى حد ذاتها (فهو

يسخر فى واقع الأمر من المبالغات الميلودرامية والمواقف المتفجرة) ، وانما هى وسيلة شديدة الذكاء يعبر من خلالها عن رفضه للمسرح التقليدى . وباستثناء مسرحية بستان الكرز ، نجد فى جميع مسرحيات تشيكوف محاولة للقتل ، كما نلاحظ أيضا ولع الكاتب بنهايات الفصول التى تتصاعد فيها الأحداث الى قمم عالية من التوتر .

وبالرغم من ذلك ، فان هذه الحيل الميلودرامية وما ينشأ عنها من اشاعة لجو من المعاناة والألم تنكسر حدتها دائما بالحكم على الشخصيات نفسها . ففى معظم الأحيان نجد هذه الشخصيات مسئولة الى حد كبير عما تلاقيه من معاناة ، وبالتالى فهى مسئولة عن سلوكها الذى يثير الشفقة وهذا لا يعنى أننا لا نتعاطف مع مصيرها النفسى ، ولكننا أيضا نلومها على قلة حيلتها وضياعها وفقدانها للاحساس بالمسئولية .

وربما كانت أفضل وسيلة لتحليل الدور الذى يلعبه الجانب الميلودرامى فى مسرحيات تشيكوف هى الاشارة الى وظيفته المزدوجة . فهناك الحبكة الخارجية التى تحتوى عادة على الثلاثى التقليدى (الزوج والزوجة والعشيق) والذى يمثل الجانب العنيف من الدراما التقليدية . وهذه الحبكة لا تمثل فى مسرح تشيكوف الا الطبقة أو القشرة الخارجية التى تنتظم العلاقات بين الشخصيات . ومع التسليم بتشابك وتعقيد هذه العلاقات ، الا انها تفتح أمامنا نافذة نطل منها على الحدث الحقيقى فى المسرحية التشيكوفية وهو الحياة الباطنية للشخصية .

وقد يبدو قولنا بأن الحدث الخارجى فى مسرح تشيكوف هو حدث تقليدى غريبا . ولكن الواقع ان هذه حقيقة تؤيدها استخدامه للثالوث الأبدى : الزوج والزوجة والعشيقة ، أو الزوج والزوجة والعشيق . وبالرغم من أن تشيكوف يستخدم الفكرة الأساسية لهذا الثالوث التقليدى ، الا أنه يغير من ترتيب الأمور فى كل مرة حتى يحقق هدفا أكثر عمقا وشمولية . فبدلا من ان يبنى موقفه الدرامى على الخيانة والخديعة والحيل الكوميدية وهو التكنيك الذى يصاحب عادة استخدام هذا الثالوث فى المسرح التقليدى ، يستخدم

الثالوث فى بناء موقف يقوم على الاحباط فى الحب الذى يعمق بدوره من احساس الشخصية باستحالة تحقيق الذات · ففى مسرحية الخال فانيا مثلا ، نجد أن فانيا يحب زوجة البروفيسور التى تحب استروف · والمحصلة النهائية لهذه العلاقات السيكولوجية المعقدة ، القائمة على استخدام الثالوث التقليدى ، هو اشاعة الاحساس العام لدى الشخصيات بالاحباط والضياع وعدم القدرة على تحقيق الذات وهو ما يمثل الحدث الرئيسى والحقيقى فى مسرح تشيكوف بعيدا عن الحبكة الخارجية ·

وفى هذا الاطار العام من الحيل التقليدية يحول تشيكوف التركيز من العناصر الميلودرامية فى العمل المسرحى الى العناصر الطبيعية التى تتوخى رسم جو معين يخيم على المسرحية بأكملها · فبدلا من التأكيد على أهمية الحبكة الخارجية ، نجده يغرقها فى العديد من التفصيلات التى يستقيها من تفاصيل الحياة اليومية التى تتصاعد الى أحداث تمثل قمة الذروة الدرامية · وهذا بالضبط هو التأثير الذى يهدف تشيكوف الى الوصول اليه فى الدراما · وتأكيدا لهذه النظرة فى طبيعة الدراما نجده يقول فى احدى خطاباته :

« فلتكن الأحداث التى تتم على خشبة المسرح فى بساطة الحياة اليومية وتعقيدها فى نفس الوقت · فمثلا عندما يتناول الناس الطعام على المائدة ، مجرد أن يتناولوا الطعام ، يصنعون سعادتهم أو يحطمون حياتهم » ·

فالتكنيك الذى تنفرد به الدراما التشيكوفية هو استخدام الاطار الخارجى للميلودراما كقناع يخفى وراءه التحليل الدقيق لمصير الانسان واحساسه بالفشل والاحباط · والتفاصيل التافهة لروتين الحياة اليومية لا تشكل الا اطارا خارجيا للتطور الدرامى الذى يصل فى النهاية الى قمة الأزمة · وينجح تشيكوف نجاحا باهرا فى تحقيق هذا التكنيك حتى ان ناقديه كثيرا ما يصفون مسرحياته بانها خالية من الحدث أو الشكل · فالناقد والمترليان ، على سبيل المثال ، يقول بأن مسرحيات تشيكوف غير درامية بينما

يقول ناقد آخر هو ديمزموند ماكارثى ان مسرح تشيكوف لا موضـــوع له سوى ‧‧ « الاحباط واشاعة جو من التنهدات والتثاؤب ولوم الـذات وشرب الفودكا وأقداح لا نهاية لها من الشاى ، ومناقشات لا نهاية لها » ‧

ومثل هذا النوع من التفكير النقدى يخطىء فهم مسرح تشيكوف تماما ، اذ انه مما لاشك فيه أن تشيكوف يستخدم هذه الوسائل جميعا ليعطى انطباعا شعريا بتدفق الواقع ‧

وردا على هؤلاء النقاد الذين يتهمون مسرح تشـيكوف بالافتقار الى الشـكل ، لابد من التأكيـد على ان الجو الخارجى العفوى الـذى يتمثل فى التفاصيل التافهة للحياة اليومية والذى تبدو الشخصيات فيه وكأنها تعيش فى جيوب منعزلة بعضها عن بعض ، انما هو يخفى وراءه بناءا دراميا معقدا من الدوافع المتشـابكة والتأثيرات الدرامية العنيفة ‧ والحـوار فى مسرح تشيكوف ملىء بالاشارات الى المواقد التى برد الشاى عليها (**مسرحية الخال فانيا**) ودرجة الحرارة فى افريقيا (**استروف فى مسرحية الخـال فانيا**) أو الحياة فى موسـكو (**مسرحية الشقيقات الثلاث**) ‧ ولكن هـذه الاشـارات العابرة التى تتخلل مسار الحدث تؤدى وظائف درامية اساسية ، فهى تكشف عن أعمـاق الشخصية ، وتبعث لدى الجمهور حالة نفسية ومزاجية مطابقة لحالة الشخصيات ، وترسم فى النهـاية جو الفشـل فى تحقيق الذات الذى يمثل جوهر الحدث فى مسرح تشيكوف ‧

ويقول الناقد الأمريكى روبرت بروسـتاين ان هـذا التكنيك ليس فقط تكنيكا فريدا فى بناء الحـدث الدرامى ، وانما هو يعبر أيضـا عن « رفض تشيكوف للحياة الحديثة فى شكل فنى يتسم بالشمول » ‧

★★★

سوناتا الشبح

في مقدمة مسرحية « مس جوليا » عبر الكاتب السويدى الأشهر أوجست ستريندبرج عن رغبته فى أن يكتب مسرحيات تتحرر من الواقعية ، كما تتحرر من القواعد الكلاسيكية التقليدية التى التزم بها معاصره فى النرويج هنريك ابسن ·· وظل يحلم بكتابة هذا النوع من المسرحيات خلال الفترة التى كتب فيها مسرحياته الواقعية مثل « الأب » و « مس جوليا » ومسرحياته التاريخية العديدة مثل « جوستاف فازا » و « كارل الثالث عشر » وغيرها ، الى أن استطاع أن يحقق حلمه القديم على خشبة مسرحه بستوكهولم المسمى « مسرح الانتيم » أو مسرح الخاصة ، وعلى هذا المسرح الصغير قدم ستريندبرج مسرحيات من نوع « الفانتازيا » التى تتحرر من صرامة الشكل الأرسطى التقليدى ومنطقيته ، لتجوب عالما رحيبا آخر هو عالم التناقضات والرؤيا التى لا تخضع لترتيب منطقى معين كما يحدث فى الحلم ، وكان من أهم أعماله فى هذا الشكل ، الذى يرفعه الى مصاف أعظم كتاب الدراما فى العصور الحديثة ويقربه كثيرا من الحساسية الفنية فى القرن العشرين ، أعمال مثل «مسرحية حلم» و «سوناتا الشبح» · ورغم ان هذه المسرحيات وغيرها تجارب فى الشكل المسرحى الا أنها ــ تردد كالعادة فى جميع أعمال ستريندبرج ــ رؤياه الخاصة التى يكررها فى موضوع غلاب يعالجه على مستويات عديدة فى الشكل المسرحى ، وهو موضوع الذنب والخطيئة · تلقى بظلها على الحاضر وتوجه أحداثه ، وهذه الرؤيا تجد التعبير الكامل لها فى مسرحيات « الفانتازيا » العظيمة ·

والبناء الدرامى فى « سوناتا الشبح » يشبه البناء الموسيقى الى حد كبير ، وربما كان هذا هو السبب الذى دعا ستريندبرج أن يسمى مسرحيته « سوناتا » ، فهى تتكون من ثلاثة مشاهد أو ثلاث حركات تعتمد على تغير الايقاع والنغم ، فالمشهد الأول أو الحركة الأولى يكون لحنا معينا ، والمشهد الثانى أو الحركة الثانية يكون لحنا معارضا للأول ، بينما يكون المشهد الثالث أو الحركة الثالثة اللحن الختامى الذى يوفق بين اللحنين المتعارضين،

وهذا البناء يخدم الموضوع الأساسى الذى بنى عليه سترندبرج مسرحيته، وهو موضوع الذنب والجريمة فى الماضى ترزح دائما على الحاضر ، وهو الشبح الذى ما يفتأ يظهر ويقض مضجع الشخصيات ليتركها فى محاولة دائمة للتكفير ، وفى هذا يقترب الموضوع الأساسى فى مسرحية سترندبرج من موضوع مسرحية « الأشباح » لابسن ، فكلا الكاتبين يعالج نفس الموضوع تقريبا ولكن فى شكلين مسرحيين مختلفين تماما ٠

و « سوناتا الشبح » مثلها مثل أشباح ابسن تواجه الشخصيات بماضيها لتكشف عما فى هذا الماضى من شرور وجرائم وذنوب هى دائما أشباح تلقى بظلها الرهيب على حاضر الشخصيات وتطالبها بدفع الثمن ٠٠ وهو دائما ثمن غال ، والشباب وحدهم هم الذين يملكون امكانية الهروب من هذه الأشباح ، لانهم بلا ماض ، وان كانت الخطيئة ـ عند سترندبرج ـ قيمة عامة تسمم حياة بعضهم أحيانا ٠٠ وتتركهم بلا أمل فى الخلاص ٠٠ ويستخدم سترندبرج فى « سوناتا الشبح » ، صورتين رئيسيتين تترددان كالنغمة المتكررة على طول المسرحية لتجسيم هذا الاحساس ، وهما صورة الدائن يطارد المدين ويستخدم سلطاته عليه لكى يحوله الى عبد له يتصرف حسب مشيئته فى مهانة وضعة ، صورة مصاص الدماء يمص دم ضحيته حتى يتركها عظاما ٠

وتتبلور هاتان الصورتان فى شخصية « الرجل العجوز » التاجر هامل، الذى نراه فى المشهد الأول أو الحركة الأولى ، يجلس على كرسيه ذى العجلات ، ويبدو لنا لأول وهلة انه يراقب المشهد من الخارج وانه منفصل عنه ، وهو مشهد معقد الى حد كبير كأنه مشهد الحياة نفسها ، فأمام واجهة البيت نرى بائعة اللبن الشابة وقد جاءت بزجاجات اللبن ، تقف أمام النافورة لتشرب ، وهناك زوجة البواب تكنس باب المنزل وتسقى زهور الغار ، وهناك طالب اللغات يقف أمام النافورة وقد احمرت عيناه من طول السهر والارهاق طول ليلة البارحة ، هذا هو الحاضر ، الواقعى ٠ أما فى خلفية المشهد ، ومن نافذة حجرة الجلوس فنرى عالما من نوع آخر ، عالم الماضى أو الأشباح ، حيث سيعقنا بعد قليل ، فى الحركة الثانية « عشاء الأشباح » وهو عالم غريب به

من لمسات الخيال أكثر مما به من صلابة الواقع وجموده ، ولكنه بالرغم من ذلك عالم حقيقى ، بل هو أكثر حقيقة من عالم الحاضر ، من خلال نافذة حجرة الجلوس نرى تمثالا رخاميا أبيض لامرأة شابة تحيطه الزهور ويغرقه ضوء الشمس ، أما صاحبة التمثال فلم تعد شابة وانما أصبحت امرأة طاعنة فى السن قبيحة الخلقة تشبه المومياء ، بل انها أصبحت مومياء بالفعل تسجن نفسها عشرات السنين فى الدولاب حتى لا ترى أحدا ولا يحدثها أحد ، وذلك لتكفر عن ذنب أو خطيئة كانت قد ارتكبتها فى الماضى حين كانت فى نقاء تمثال الرخام الأبيض الذى ترى فيه صورتها الماضية ، والذى يسخر الآن من حاضرها ، وهى بهذا تكفر عن خطيئة خيانتها لزوجها ·· (الكولونيل) ، وانجابها طفلة غير شرعية من العجوز هامل ، وقد شبت هذه الطفلة وأصبحت الآن فتاة جميلة رقيقة ولكن بذور خطيئة أمها تلاحقها ، فهى مريضة يسرى المرض فى جسدها الغض سريان السم فى الزهرة البيضاء ، وهى تقضى معظم وقتها فى حجرة مليئة بالزنابق هى التى ينقلنا اليها المؤلف فى الحركة الثالثة من السوناتا ، وهناك من سكان الخلفية أيضا « الكولونيل » زوج المومياء المخدوع ، الذى لا يدرى خيانة زوجته ، ولا يعرف ان ابنته الجميلة ليست فى الحقيقة ابنته ، ولكنه ليس بريئا من الذنب والخطيئة ، فهو قد خدع العجوز هامل وخانه مع خطيبته التى نراها الآن من نافذة حجرة الجلوس عجوزا فى الثمانين ، مغرمة بالنظر الى صورتها أو شبحها فى زجاج النافذة ، وهى لم تعد تتذكر هامل أو تعرفه « رغم اننا أقسمنا أيامها أن نحب بعضنا الى الأبد » كما يقول هامل ، ولا تكتمل الصورة الا ببعض الرتوش من أشباح الماضى التى تغذى لدينا الاحساس بوجود الجريمة والذنب تظلل كل شىء وتعطيه لونا قاتما يجثم على الصدور ، فهناك القنصل الذى مات قبل ارتفاع الستار بقليل ولكننا نرى شبحه يتحرك على المسرح فى صمت ، وهو رجل كان يحب فى حياته أن يحتفظ لنفسه بمظهر مهيب محترم ، ولكننا نعرف انه أنجب طفلة غير شرعية من زوجة البواب ، وهى الآن شابة تراها فى صمت وترتدى ثياب الحداد عليه ، أما القنصل نفسه فكان دائما يشترى التكفير بالاحسان الى الفقراء ، وربما كان يشترى بالصدقات ماضيا ملوثا ظل يعذبه حتى مات ، وعندما ترتفع الستار نرى مرتبة سريره الذى مات عليه ، ولحافه

منشورين على الشرفة لكى يتخللهما الهواء وينظفهما من العطن • وهو هواء سرعان ما سيتخلل البيت كله ليفضح الجميع ويواجه خارجهم بداخلهم ، ويضعهم وجها لوجه أمام خطاياهم وجرائمهم » • وبالاختصار يضعهم أمام اشباحهم ، ويتولى العجوز هامل تنفيذ المهمة •

الحركة الأولى :

فى الحركة الأولى يبدو العجوز هامل « التاجر » الذى كان صعلوكا فقيرا ذات يوم ثم كون ثروة طائلة من الاقراض بالربا ، يبدو مراقبا خارجيا لهذا المشهد العجيب ، ولكننا سرعان ما نكتشف أنه جزء لا يتجزأ من مشهد الخلفية ، فهو يريد بأى ثمن ان يدخل هذا البيت وينضم الى «عشاء الاشباح» حيث ينتوى ان يواجه كل من يجلس الى هذا العشاء بماضيه وجرائمه ، وان يطالب الجميع بدفع الثمن ، وطالب اللغات النقى ـ الذى ظل طول الليل يحاول انقاذ سكان بيت انهار ، وهو عمل رفعه الى مصاف الابطال ـ هو وسيلته الى تحقيق هذه الغاية ، وهامل يتعرف به أولا بوصفه صديقا لأبيه ، ثم يحوله الى عبد له بما له من سلطان الدائن فهو يدعى أنه أقرض أباه مبلغا كبيرا من المال مات دون أن يسدده ، وهو يطالبه بالثمن • وهو أن يكون أداة فى يده ، والطالب ولد فى يوم أحد ولذلك فهو يرى مالا يراه الآخرون • ويستطيع ان يحتفظ بطهارته ونقائه دائما • انه شعاع النور الطيب الذى هبط وسط هذا العالم المظلم ، وهو يريده ان يتعرف بابنته الشابة المريضة ويصادقها لعله ينقذها من مصير الاشباح الذى يخيم على البيت ، ويعرض عليه المال الوفير حتى يكون اداته الى تحقيق هذه الاغراض وحتى يستطيع من خلاله ان يدخل البيت ليعلن الحقيقة امام الجميع ، ليعلن ان الفتاة ابنته هو وليست ابنة الكولونيل ، وليتم انتقامه من الكولونيل الذى حرمه ابنته عشرات السنين وخانه مع خطيبته ايام تفتح الشباب وطهره ونقائه ، ولذلك فان « هامل » يبدو لنا فى الحركة الأولى رجلا طيبا مظلوما يحاول ان يواجه عالما من الخائنين الذين اجرموا فى حقه وساموه العذاب سنين طوالا وتركوه قعيدا على كرسى ذى عجلات ينظر من بعيد الى جلاديه ولا يجرؤ على الاقتراب منهم ، ولذلك أيضا فنحن نتعاطف مع هامل فى هذه الحركة على الرغم من بعض الاشارات التى يوردها الكاتب ليحذرنا من التعاطف معه •

الحــركة الثــانية :

وفى الحــركة الثــانية يعزف ستريندبرج لحنــا معارضا للحنه الأول ، فالعجوز هامل ينجح فى دخول البيت من خلال طالب اللغات الذى تعرف على الكولونيل وابنته فى الاوبرا واستطاع ان يكسب حبهما واعجابهما بوصــفه بطل حادثة البيت المنهار ، وينجــح هامل فى فرض نفســه على من يتناولون « عشاء الاشباح » الذى يجتمع على مائدته الخاطئون المذنبون كل ليــلة فى صمت ، فليس لدى احدهم ما يقوله للآخرين ، وكل منهم يطوى صــدره عــلى خطيئته ، وتخرج المومياء من دولابها تصيح بكلمات غير مفهومة مثل الببغاء وهى تعتقد انها ببغاء بالفعل كصورة من صور الهروب · وفى خلفية حجرة الجلوس نرى الطالب يقف فى حجرة الزنابق مع ابنــة هامل الجميلة المريضة يتبادلان حديثا هادئا لا نسمعه ·

وفى حجرة الجــلوس المســتديرة حيث يتم « عشاء الاشــباح » يظهر العجوز هامل عــلى حقيقته ، لقد دفــع هــامل جميــع ديون الكولونيل كمــا اشترى جميع ممتلكاته ، وحتى لقبه واسم عائلته ، ليحوله الى عبد له خاضع لارادته ـ انه يجسم مرة أخرى صورة الدائن والمدين ـ ويجرد الكولونيل مما يمتــلك شيئا فشيئا حتى يتركــه مســلوب الارادة ليجردوه من آخر ما يمتلك ·· ابنتــه ·· وتتضــح الحقيقة أمام الجميع ، ان هامل هنا لا ينتقم بقــدر ما يمص دم ضحيته تماما مثل مصاصى الدماء حتى يسلبها الحياة ، وهــو يعبق الهــواء برائحــة الذنب والجــريمة لكى تواجه الشخصــيات نفوسها العارية ، يقول هامل للكولونيل :

الكولونيل : من انت ؟ اى حق لك فى ان تعرينى على هذا النحو ؟

الرجل العجوز : ستعرف بعد قليل ، اما بالنسبة لتعريتك ·· فهل تعرف من أنت ؟

الكولونيل : كيف تجــرؤ أن تقول ذلك ؟

الرجل العجوز : اخلع هذا الشعر المستعار وانظر الى نفسك فى المرآه ، اخلع هذه الاسنان الصناعية ، واحلق شاربك ·· وعندئذ ربمــا

تعرف نفسك ٠٠ انسان حقير كان يوما من الايام يطارح احداهن الغرام فى المطبخ ٠

وينقلب هامل فى انظارنا الى شبح فظيع ، كل همه ان يعرف الشخصيات من حاضرها وأوهامها ليضعها وجها لوجه فى قسوة بالغة أمام خطاياها ويطالبها بالتكفير ، وهو يتجرد من كونه انسانا من لحم ودم ليصبح كائنا رهيبا ، جلادا يسوم ضحاياه العذاب ويتلذذ برؤيتهم وهم يتألمون ٠٠ وهو يريد — فى نفس الوقت — ان ينقذ الشابة والطالب من هذا المصير المروع فهما الأمل الوحيد فى الخلاص ٠

الرجل العجوز : ٠٠ كلنا نجلس هنا ، ونعرف بعضنا البعض ، أليس كذلك ؟ لست بحاجة الى ان اقول ذلك ٠٠ وانتم أيضا تعرفوننى جيدا ٠٠ رغم انكم تتظاهرون بانكم تجهلوننى ٠٠ انظروا الى ابنتى وهى تجلس هناك ٠٠ نعم ابنتى انا ٠٠ كلكم يعرف ذلك أيضا ٠٠ وهى قد فقدت الرغبة فى الحياة دون ان تعرف لماذا فقدتها ٠٠ وها هى تذبل فى هذا الجو المشحون بالجريمة والخداع والزيف من كل نوع ، ولهذا السبب جلبت لها صديقا تستطيع فى صحبته ان تستمتع بالنور والحرارة التى تهبها الاعمال النبيلة ٠٠ (فترة صمت طويلة) ٠٠ تلك كانت مهمتى فى هذا البيت ، ان انزع القشور ، وأفضح الجرائم

وهو يذكر الشخصيات بالساعة التى تدق فوق رؤوسهم ، فالخطيئة والذنب تعيش فى الزمن وتذكر بالعقاب والقصاص فى كل لحظة ، وهو يقول لهم :

« تذكروا ان الساعة تهز لكم قبضتها قبل ان تدق — اصغوا اليها ، انها تقول لكم : من الافضل ان تحذروا » ٠

ولكن المومياء — حبيبته الخائنة — توقف الساعة فجأة ، توقف تيار الزمن ، وتلغى الماضى ، وعندئذ تعود اليها انسانيتها وتواجه هذا الكائن الرهيب هامل ، وهى لا تواجهه بالتهديد أو بتقمص صورة الدائن يجرد

المدين من انسانيتهم أو صورة مصاص الدماء يمص دم ضحيته ، وانما بالمعاناة والنــدم :

المومياء : (تستدير للرجـل العجوز) كنـا بشرا مخطئين ٠٠ هـذا نعـرفه لقد أخطأنا واذنبنا مثلنا مثل باقى البشر ، ولكننا لسنا كما نبدو ٠٠ وانما نحن فى اعماقنا أفضل مما نبدو ، لاننا نكره خطايانا ، باسمك المزيف ، لتحاكمنا ٠ فانـك تثبت انك اسوأ منا ، رغم اننا مذنبون تعساء ٠ انك لست فى اعماقك مثلما تبدو فى الظاهر ٠ وانما انت سـارق أرواح ، لانك سرقت روحى يوما بالوعود المعسولة الزائفة ، وقتلت القنصل الذى دفنوه عصر هذا اليوم ٠٠ خنقته بحبل مجـدول من الديـون ٠٠ وهاأنتذا تسرق الطـالب وتقـيده بدعوى زائفة ضد ابيه الذى لم يكن مدينا لك بمليم واحد ٠

ويبدأ هامل الوحش العجوز فى الانهيار ٠٠ ويتهاوى تماما حين تظهر بائعة اللبن ــ الذى يخـاف طهـرها ونقـاءها منذ البداية ــ وحين يفضـح بنجستون خادمه ، حقيقته ، لقد ظل بنجستون يرعاه ويحدب عليه أيام فقـره فى بيته ولكن هامل كان كما يقول بنجستون « كمصاص الدماء يمص عصارة الحياة من البيت » ان هامل هو الشرير الوحيد فى هذه المجموعة المخطئة ، لانه لا يكره خطاياه وانما يحولها الى أداة رهيبة فى يده للانتقام والموت ، وينهزم هامل فى نهاية الحركة الثانية ويدخل دولاب الموميـاء ليشنق نفسه وتسدل على الحجرة سـتارة الموت السـوداء ، فموته هو الخلاص الوحيد مادام لا يستطيع ان يواجه ماضيه بالتحمل والمعاناة ٠٠

الحـركة الثالثة :

وفى الحركة الثالثة ينقلنا سترندبرج الى حجرة الزنابق ونتبعـه الى الداخل أكثر وأكثر لنرى الطالب وابنة هامل غير الشرعية الشـابة الجميلة

التى تحيط نفسها دائما بالزهور ، وسترندبرج فى هذه الحركة يواجهنا بالسؤال التالى :

ـ هل ينجح الشباب فيما فشل فيه الكبار ؟

فالشابان هما الآن الأمل الوحيد فى عالم لا تسيطر عليه أشباح الجريمة والذنب ، ولكن المؤلف لا يسمح للشباب بأن يبدأ حياة جديدة بعيدة عن شوائب الماضى المسمومة ، خالية من أشباحه الرهيبة ، فهو يقدم لنا الطباخة فى هذه الحركة الثالثة ٠٠ وهى امرأة تشبه الى حد كبير العجوز هامل ٠٠ مصاصة دماء تستمر فى البيت آمرة ناهية حتى ان الفتاة تقول عنها : « انها تنتمى الى عائلة هامل مصاصى الدماء » وهى فى هذه الحركة خليفة هامل على هذه الأرض بعد موته ، لاتزال تنشر سمومه وسمومها فتلوث الزنابق الجميلة ، وتنتهى هذه الحركة بأن تموت الشابة ولا يجد الطالب مهربا من هذه الشرور أو الاشباح التى تسيطر على العالم الا الدين ، أو الزهد المسيحى ٠

وعنصر الاسطورة يغلب على الحدث فى هذه المسرحية ، فهناك أشباح حقيقية مثل شبح القنصل الميت والمومياء التى تظن نفسها ببغاء ولا تعود الى وعيها الا فى لحظة اشبه بالكابوس أثناء النوم لتضع حدا لطغيان العجوز هامل ، وهناك أشباح وهمية هى التى تخيم على المكان وتلعب الدور الاول فى بلورة موضوع المسرحية ، وترتبط هذه الاسطورة بالتحرك فى المكان ، ففى الحركة الاولى نجدها امام واجهة المنزل ، وهو حاضرنا الانسانى الذى نعرفه فى حياتنا اليومية ، وفى الحركة الثانية نجد أنفسنا فى حجرة الجلوس حيث نرى كل شىء من الداخل ، نرى النفس البشرية على حقيقتها ، وفى الحركة الثالثة نتغلغل فى البيت أكثر واكثر الى حجرة الزنابق الذى يختلط فيها عالم الواقع بعالم الخيال ٠

والمنظر الاول ـ أو الحركة الأولى ـ يواجهنا بالسؤال التالى :

ـ ترى ماذا وراء الواجهة ؟

وفى المنظر الثانى يجد الرجل العجوز هامل اجابة على هذا السؤال ويموت قبل ان يستطيع ان يتغلغل فى البيت أكثر من هذا ، وهو يموت لانه ينتمى الى دنيا الواقع ويستخدم أساليب واقعية فى المعرفة وأهمها سلطان الدائن على مدينه ، السلطان لا يمكن ان يوجد الا فى الزمن وينتفى عندما يتوقف الزمن ، وفى المنظر الثالث يجد الطالب الشاب اجابة على السؤال المطروح فى المنظر الأول ، وهو يدخل حجرة الزنابق ليكتشف ان الحياة لها طبيعة مزدوجة فيها الشر والخير جنبا الى جنب ، كما يتعلم أن الخطيئة والذنب يعيشان جنبا الى جنب مع الطهر والخلاص ٠٠ ولذلك فان الكاتب يستعيض عن الساعة التى تمثل الزمن فى حجرة الجلوس بتمثال بوذا الذى يمثل اللانهائية والخلود فى حجرة الزنابق ، ولذلك أيضا تجمع الحركة الثالثة بين اللحنين المتعارضين فى الحركة الأولى والثانية ، فهى تجيب على السؤال المطروح فى المشهد الأول وتواصل الحركة المتغلغلة الى الداخل أو الى الاعماق فى الحركة الثانية ، لتجمعهما فى لحن واحد هو لحن الخطيئة والخلاص مجتمعين ٠

★★★

كولومب لجان انوى

يقال ان جان انوى الفــرنسى هو الوريث الشرعي للويجى بيراندللو الايطالى ، فكلا الرجلين يعتبر دعامة من دعامات المسرح الجــديث الذى تميز بالمــزج بين الكوميديا والتراجيديا وانعـــدام الحبكة التقليـــدية بل الاستعاضة عنها بحــدث درامى موحــد يعالج من عـــدة زوايا متنــوعة ومتباينة · وكلا الرجلين مشغول بموضــوع درامى يتردد فى معظم اعماله وهو موضـــوع الحقيقة والخـيال وان اختلفـا فى طريقة معالجتهما لهـذا الموضوع الغلاب ، فبيراندللو يعالجه فى جدية بينما يضفى عليه انوى لمسة من لمسات السخرية ، فلا يجعلنا نفكر فى تلك الهوة السحيقة التى تفصل بين الواقع والخيال كما يفعــل بيراندللو وانما يجعلنا نرى الصــورة معكوسة امامنا ، نرى الجانب الآخر منها الذى لا يراه أبطال مسرحيته انفسهم وان كانوا يعيشونه بلا وعى منهم وذلك بما تتضمنه هــذه الصورة من سخرية حادة · ويترتب على ذلك اننا لا نرى الصورة فقط وانما نرى نقيضها أيضا · وهو فى كثير من الاحيان ــ يترك لدينا ذلك الشعور الكلى بالمأساة ، ولــكن وظيفة هذه المفارقة الساخرة بين ما تعيشه الشخصـــيات وما تتركه لدينا حياتها هذه من انطباع هى ان تبعد عن المسرحية ــ مهما علت نبرة الاضحاك فيها أو نبرة الحزن ــ عن طابع الميلودراما أو الاسراف فى العواطف ولذلك فان مسرح أنوى هو مسرح حديث بمعنى الكلمة ، مسرح يمزج بين الكوميديا والمأساة مزجا كاملا فى موضوعية كاملة ·

ومسرحية (كولومب) تراجيد كوميــديا تحقق هــذا المزج الكامل بين الملهاة والمأساة لانها تقوم على هذه المفارقة ·· المفـــارقة بين الصـــورة المعروضة ونقيضها ــ وهو الانطباع الذى تخلفه لدينا الصورة · والصورة هنا ضاحكة فى مجموعها ، تعالج أيضا ذلك الموضوع الذى يتردد فى أعمال جان انوى كما يتردد في أعمال بيراندللو ، وهو موضوع الهوة السحيقة التى تفصل بين الواقع والخيال · والستار فى الفصل الأول يفتح على الزوجين

الشابين ، كولومب الفتاة الصغيرة المثالية التى تحب زوجهـا وتتحمـل فى سبيل هذا الحب شظف العيش ، وجوليان الزوج الشاب المغضوب عليه من امه الممثلة الشهيرة مدام الكساندرا · يرفع الســتار ونحن بين كواليس مسرح المدام ، عالم سحرى لا ينم عما فى عالم الواقع من سخافات وتفاهات بل يبدو عالما رومانسيا من الشـعر الخالص · وكولومب هى صورة سندريلا التى جاءت منذ عامين ـ وكانت جينئذ تعمل فى محل لبيع الورد ـ الى هذا المسرح فالتقت بجوليان ونما بينهما الحب من أول نظـرة ليؤدى الى زواج دون أن يكون لديهما ما يكفى لثمن العشاء ليلة زواجهما · وجوليان قد اتى الآن بزوجته كولومب وطفله الرضيع لكى يعهد بهما الى امه لانه ذاهب الى التجنيـد · وهو يفعـل ذلك مضطرا لا لسـبب الا لانه لا يملك المال الـذى يستطيع ان يعولهما به ، رغم ان أمه كما يقول : « آخر من يطلب منه المعروف فى هـذه الدنيا » · كولومب تعود اذن من عالم الواقع الملىء بالمشكلات المادية السخيفة الى عالم سحرى ·· عالم المسرح بأضوائه الباهرة وألوانه الزاهية ·· عالم يبدو أمامها كأنه لا ينتمى الى هذه الأرض · ويبدو أمامنا نحن النظارة عالما رومانسيا من الاحلام الباهرة التى لا تقارن بخشـونة الحياة اليومية ونثريتها ·

ترفض الأم الممثلة الكبيرة مدام الكساندرا فى البداية ان تقابل ابنهـا جوليان ، فهو يشبه أباه ـ أحد أزواجها السابقين ـ فى سرعة انفعاله وعدم خضوعه لها ، ولذلك فهى لا تقربه من قلبهـا وانمـا تقرب اخاه بول ـ ابن أحـد ازواجها ، وهو الرجـل الوحيد الذى احبته بحق ـ فتى المسرح المحنـك والابن الشرعى لهذا العالم الذى تحكمه المدام · ولكن مدام الكساندرا ترى كولومب البريئة براءة الاطفال ، المثالية كأنها سندريلا · وتروق لها الفتاة فتقبل ان تستبقيها لا رغبة فى انقاذ ولدها من ورطته وانما لكى تعطيها عملا كممثلة فى المسرح ؛ تلقى بعض أبيات الشعر فى نهـاية الفصل الثالث من مسرحية المدام الجديدة ·

ومدام الكساندرا تقف على رأس هذا العالم الذى يبـدو لاول وهـلة سحريا رومانسيا فهى « ملكة المسرح وملكة القلوب » يسير فى ركابها دائما

روبنيه شاعر المسرح الذى يؤلف لها المسرحيات ودسفورنيت مدير المسرح ومدام جورج عاملة الملابس وسوريت سكرتيرها الخاص ، ينفذ أوامرها التى تلقى بها ذات اليمين وذات اليسار ، بالاضافة الى ركب من حلاق وماكيير وعمال الماكياج والزينة • والمدام هى التجسيد الكامل لكل قيم هذا العالم الذى تحكمه ، فهى كما يقول ولدها جوليان : «لا تستطيع أن ترعى شئون عائلتها الا اذا كانت تستعد فى الليلة نفسها لان تلعب دور أم على خشبة المسرح » • وهى ترفض مقابلة جوليان عندما يرفع الستار عن مسرحيتها لانها ستلعب فى تلك الليلة دور فتاة عاشقة فى السابعة عشرة ، وذلك الى جانب الاسباب التى تقدم ذكرها • وانوى يرسم لنا شخصية المدام ــ بوصفها تجسيدا لهذا العالم الذى هبطت فيه كولومب ــ فى ضربات سريعة متلاحقة •• وعندما نراها لاول مرة نراها تلقى أوامرها تباعا على سكرتيرها سوريت ، تتلقى عروض التبرع ، وأخبار منافستها العتيدة سارة برنار كما تسمع اخبار معجبيها • وهى فى نفس الوقت تنظر بين الحين والحين الى زينتها فى المرآة وتحث شاعرها روبينيه أن يسمعها الجزء الأخير من مسرحيتها الجديدة ، بينما نسمع نحن طرقات ابنها جوليان العنيفة على الباب توسلا ان تراه ولو لدقائق • وتخرج من المسرح فتترك لدينا انطباعا أوليا بالزيف والتظاهر ، ونكاد نشفق على كولومب البريئة من دخولها هذا العالم ، حتى اذا ما دخلت ثانية لتسمع الأبيات الأخيرة من مسرحية روبنيه الجديدة ، تأكد لدينا هذا الانطباع •

روبنيه : سأبدا : « ايها القمر الشاحب صديق قلبى البارد فى الموت »

مدام الكساندرا : رائع : أجمل مما يتصور أى انسان « **صديق قلبى البارد فى الموت** » • أعرف تماما كيف سألقى هذا البيت • (لم تتوقف مطلقا عن النظر الى نفسها فى المرأة • **تصيح فجأة**) لوسيان :

الحلاق : سيدتى !

مدام الكساندرا : انظر الى شعرى • جعلتنى ابدو كالبلهاء !

ان المدام تبدو فى عينى كولومب مثالا للرومانسية ، ونبل العواطف ، فهى تبالغ فى اعجابها بشعر روبينيه ، ولكنها لا تبدو فى أعيننا نحن النظارة الا مثالا للزيف والتظاهر الكاذب حين نراها وهى لا تكف عن النظر الى زينتها فى المرآه بينما تبدى انفعالها الشديد بجمال الشعر فى مسرحيتها الجديدة ! وانوى يعطى هنا ــ كما تقدم القول ــ الصورة ويجعلنا نحس بنقيضها ٠ وعندما ينشأ لدينا ذلك الاحساس بزيف عالم المسرح السحرى الذى هبطت فيه كولومب ، وهى احساس ينتج عن سخرية انوى بهذا العالم ، نبدأ نحن فى استيعاب الخط الدرامى الذى يقوم عليه الصراع فى المسرحية ، وهو الخط الذى يتمثل فى الحوار التالى بين كولومب وجوليان :

جوليان : ان العالم مكان اقسى مما تتصورين ٠

كولومب : اعرف ٠

جوليان : اريدك ان تحاولى ان تكبرى قليلا ٠٠ وان تأخذى الحياة بجدية اكثر ٠

كولومب : نعم ٠

جوليان : اذا لم تفعلى ذلك ، فستصبحين من ذلك النوع من الناس الذى تنتمى اليه أمى ، هؤلاء الذين لا يمكن ان يكونوا سعداء بدون اللذات ٠

كولومب : اعرف ٠ شرحت لى ذلك من قبل ٠

جوليان : انه عالم اللذات ذلك الذى سترينه الآن ٠ سيبدو لك كل شىء جديدا باهرا ٠٠

كولومب : نعم ٠

جوليان : ولكنه زائف من أوله الى آخره ياحبيبتى ــ ويجب ان تدركى ذلك ٠

كولومب: نعم · انا متاكده ·

وقد تبدو لنا كلمات جوليان فى أول الأمر خطابية فيها شىء من التزمت الاخلاقى ، ولكننا عندما نرى كولومب فى نهاية الفصل الأول وقد ارتدت ثيابا جميلة وتزينت بالحلى تحت اشراف بول ، نكاد لا نعرفها أو نربطها فى اذهاننا بصورة سندريلا التى عرفناها فى بداية الفصل · فانوى يقول عنها انها « تزينت بالحلى وتحولت » وانها ، « نسيت كل شىء فى نشوتها بجمال صورتها فى المرآة » وتتعاطف مع زوجها جوليان ـ الذى بدا أول الأمر مثيرا لاعصاب الجميع ، ويخلف لدينا منظرها الجديد وهى تخطو أولى خطواتها فى عالم مسرح المدام كممثلة ناشئة ـ الانطباع بانها ستكون فى يوم من الايام مدام الكساندرا الزائفة · ان كولومب تخطو أولى خطواتها نحو الزيف والتلوث ·· تخطو من عالم الخيال والمثالية ·· الى عالم الواقع والزيف · والتكنيك الذى يتبعه انوى غاية فى المهارة · فعالم المسرح هو العالم الزائف وان كان يبدو فى عينى كولومب عالما مثاليا ·· وكولومب نفسها هى البريئة المثالية ·· التى ما ان تدخل هذا العالم حتى تتلوث وتكاد تصبح جزءا منه فتفقد براءتها ·

يقول الناقد ستيان فى كتابه « الكوميديا القاتمة » ان أنوى يستطيع ان يركب حصانه من كلا الجانبين · فبعد ان يقدم لنا هذه الصورة المقلوبة فى الفصل الأول والتى تخلف لدينا احساسا شبه مأساوى ، يبدأ فصله الثانى بنغمة هزلية · اذ اننا نجد لاجارد ـ وهو احد الممثلين ـ وهو يرتدى قبعه واسعة ويمسك بعصا انيقه ويعلق ورقة على صدر سترته » ويغازل كولومب غزلا صريحا · وكذلك يفعل مدير المسرح والشاعر · وكل منهم يكرر على مسامع كولومب نفس الكلمات تقريبا عندما يدعوها للذهاب معه · وبذلك يصبح الموقف كله مدعاة للسخرية والضحك · ولكن كولومب تسمع غزلهم دون ان تصيبها دهشة كبيرة · ويتبع هذا المشهد الهزلى مشهد آخر لكولومب وبول يتأكد لنا فيه وصول كولومب الى ذروة التلوث بجراثيم هذا العالم فهى قد تحولت الى ممثلة ·· على المسرح ·· وفى الحياة ـ لقد فقدت براءتها الى الابد ·

بـــــول : عندما تجرى التجارب على مشهد الوداع ، هل ستحسين حقا بالتعاسة ؟

كولومب : لا · ولكن الدموع ستجرى فى عينى تماما كما يحدث فى الحياة ·

وتصبح كولومب كما يسميها بول « شيطانة · أنت ايتها الشيطانة الصغيرة القذرة ؟ » ·

وفى الفصل الثالث يعود جوليان فى اجازة من الجيش ونعود نحن لنرى كولومب من خلال عينيه ، كما نرى عالم المدام الزائف باكمله من خلال عينيه ، ولكن الوفاق بين جوليان وزوجته لا يمكن ان يعود رغم المشهد العاطفى الذى يورده انوى بينهما والذى يخدع به عواطفنا لنتصور ان ما انكسر من الممكن اصلاحه ، اذ ان انوى يكرر ثانية ذلك المشهد الهزلى الذى يحاول فيه لاجارد وديسفورنيت وروبينيه مغازلة كولومب فهم يظهرون الواحد بعد الآخر يكررون جملة واحدة تقريبا « هل أنت هنا يا قطتى الصغيرة » أو « يا فارتى الصغيرة » أو « ياذئبتى الصغيرة ؟ » ويصبح جوليان فى موقف الزوج المخدوع الذى عرفناه فى المواقف الهزلية التقليدية · وينهى انوى ذلك الموقف الهزلى بموقف شبه مأساوى عندما يصفع جوليان كولومب على وجهها وهو يصيح فيها : « ايتها العاهرة ! انت عاهرة صغيرة قذرة مثلهم جميعا ! » وتنتهى قصة المسرحية بفراقهما كزوجين ·· ولكن القصة فى حد ذاتها لم تكن هدف انوى من كتابة هذه المسرحية · فهو يعتمد على هذا الخيط القصصى الرفيع فى بلورة موضوعة الاساسى موضوع الخيال الذى نكتشف عندما نعيشه انه افظع من الواقع واقسى ، كما يعتمد على هذا الخيط القصصى فى اعطائنا صورة عاطفية معينة ، ويعطينا نقيضها فى بناء يشبه اللحن الموسيقي المركب المبنى على تشابك الالحان التى تعطى فى النهاية لحنا واحدا متسقا ، وهذه سمة أساسية من سمات المسرح الحديث ·

كولومب قد أصبحت الآن مثل مدام الكساندرا تماما ، زائفة العواطف رخيصة ، ويوما ما ـ كما يقول لها جوليان ـ ستهب نفسها لأول عابر سبيل · والتطابق هنا بين كولومب ومدام الكساندرا يصل الى قمته مع المشهد الأخير

كولومب : كولومب ·· كنت تظنهـا فتاة بريئة صغيرة · بائعة الورد التى كانت تبعث الرعشـة فى اجسام العجائز عندما تعلق على صـدورهم الزهور ·

جوليان : لا ، كنت كما ظننتك تماما ! كانت هذه كولومب · انت الآن ·· شىء آخر ·

(يتفحص وجهها كانما للمرة الأخيرة) ·

ــ شىء واحد يخيفنى أكثر من أى شىء آخر وهو انه سيأتى يوم تغوصين فيه الى درك أسفل فلا يعود فى قلبى ذرة حب لك · وستكونين وحيدة فى هذا العالم ، وبجسدك الصغير المسكين تهبينه لأول عـابر سـبيل · ووجهـك الصغير جامد يخفى وراءه أسرارا لا تستطيعين البوح بها لأحد ، وحيـدة تماما ، بلا أحد يحبك ، ولا أحد تحببنه ما عدا نفسك ·

وتخرج كولومب للقاء أحـد محبيهـا ·· ولا تنتهى المسرحيـة بفراق الزوجين المحبين نتيجة لتلوث كولومب البريئة فى عالم كان يبدو لها سحريا مثاليا ، وانما يتبع انوى تكنيكا غريبا فى انهاء مسرحيته يقربه كثيرا مـن سلفه بيراندللو من ناحية ويساعده على ابراز موضوعه الأساسى من ناحية اخرى ، وهو تكنيك « المسرحية داخل المسرحية » · بمجرد خروج كولومب يعود بنا انوى الى الوراء سـنتين · الى اللحظة التى جاءت فيها كولومب الى كواليس مسرح المدام تحمل بوكيه الورد ·· ويمثل أمامنا كولومب وجوليان بداية قصتهما ·· قصة البراءة الأولى التى استمرت سنتين ·· حتى عند طلب جوليان للتجنيد ·· ووظيفة هذا المشهد الاسترجاعى هى اعـادتنا الى التعاطف مع كولومب · فهى بعد أن خسرت تعاطفنا فى سـقوطها خلال الحدث ، تعود الينا بكل براءتها الأولى ·· التى لم نرها الا فى ومضة فى بداية المسرحية ، وها نحن أولاء نراها الآن فى كامل براءتها الأولى ، فتعـود الكفة الى التوازن ، ويصبح الموضوع الأساسى فى المسرحية ــ هو شغلنا الشاغل عن القصة الصغيرة التى تحكيها المسرحية ·

★ ★ ★

مسرح تنسي وليامز

حاولت كثيرا أن أبحث عن تنسى وليامز ·· لهثت وراءه فى مسرحياته القصيرة الأولى ·· وهدأت أنفاسى قليلا وأنا أبحث عنه وسط مجموعة الحيوانات الزجاجية ·· ثم عدت فلهثت وراءه مرة أخرى وراء عربة اسمها الرغبة ·· ثم عدت فحبست أنفاسى وأنا أرقب تلك القطة التى تتقلب على سطح الصفيح الساخن ·· وحاولت أن أتعرف عليه فى اورفيوس الجديد الذى هبط فى نبو أورليانز لينقذ حبيبته العصرية لادى ، تلك التى احتلت مكان يوريديكى القديمة ، وتلفت أبحث عنه فى شخص تشانس وين المشغول دائما بأحلام الثراء والمجد فى هوليود ، والمطحون دائما تحت وطأة واقعه المر ·· حاولت وحاولت أن أبحث عن تنسى وليامز وسط كل هؤلاء وفى جميع الأمكنة التى ارتادها ·· فلم أجده !

لم أجد وليامز فى شخصية واحدة من هذه الشخصيات ·· ولم أجده — رغم الكثير الذى عرفته عن حياته الشخصية — ينقل لى بعضا من هذه الحياة على خشبة المسرح ·· وان نقلها فهى لا تعدو حينئذ بذور التجربة الفنية التى تتحول الى جسم متكامل يختلف كليا وجزئيا عن تلك البذرة الأولى فى الحياة ·· ان تنسى وليامز يغرقنى فى عالمه ·· فأكاد أنسى شخصيته وأكاد أنسى حياته ·· ان ليامز من اكثر من عرفتهم من الكتاب موضوعية ·

عالم وليامز :

كتب وليامز اعمالا كثيرة ·· لاقى بعضها النجاح الساحق ·· ولاقى بعضها الفشل أو ما يشبه الفشل ·· ولكنه كان فى كل عمل منها يضيف لبنة الى بناء كبير — يتكامل شيئا فشيئا (وظل يتكامل حتى لحظة وفاته منذ عام وبضعة شهور) من الممكن ان نسميه (عالم تنسى وليامز) وهو عالم اذا نظرنا اليه نظرة كلية اوجدنا انه يقوم على دعامة اساسية هى الواقع والخيال ·· فجميع شخصيات وليامز الرئيسية ومعظم

شخصياته الثانوية تعيش حياتين ٠٠ حياة فى الواقع ٠٠ وهو غالبا ما يكون واقعا مريرا يقبض على مصائرهم بيد من حديد ٠٠ وحياة فى الخيال يحاولون بها الهروب من هذا الواقع المرير الى حيث يستطيعون أن يحققوا ذواتهم على النحو الذى يرتضونه لأنفسهم ٠٠ فالشخصية عند وليامز هى ناتج تلك المفارقة العنيفة بين الانسان والصورة المثالية التى يتخيلها عن نفسه ٠ ربما فى وضع آخر أو مكان آخر أو ظروف مختلفة عن تلك التى يعيش فيها ٠٠ ولا يستطيع منها فكاكا ٠٠ وعندما يعرى لنا وليامز أعماق الشخصية الدرامية ليكشف لنا عن هذه المفارقة ، فهو لا يهدف الى نقل المشكلة من النطاق الفردى الى النطاق الاجتماعى العام ـ كما يفعل ارثر ميللر مثلا ـ وانما يحصرها فى نطاق الحفر داخل نفسية الانسان الفرد فى صراعه مع ظروفه الفردية ٠ ولذلك فان عالم وليامز ليس محصورا فى حدود المكان والزمان والمشكلة الاجتماعية ٠ وانما هو يرتفع أحيانا الى مستوى العالمية ٠٠ لانه يعالج موضوعات درامية شاملة هى موضوعات الانسان عموما ٠٠ فى كل زمان وكل مكان ٠

الواقع والخيال :

ان النمط السائد فى عالم وليامز هو نمط الشخصيات المطحونة ٠٠ طحنتها ظروف معينة ٠ تتعلق اما بوضعها العائلى ٠٠ أو بوهم كانت تعيش به ، ثم انكشفت لها الحقيقة فى لحظة من لحظات التكشف فلم تستطع مواجهتها وانما زاد تمسكها بهذا الوهم الأول لانها لا تستطيع أن تستمر فى الحياة بدونه ٠٠ أو بصورة الماضى الباهرة الشاعرية وهى تنعكس على الحاضر النثرى الكالح فتعمق من احساس الشخصية بظلام هذا الحاضر ونثريته ٠٠ وتتركها كالطائر الذبيح ٠٠ يحاول بكل ما تبقى له من قوة الحياة أن يستعيد هذا الجمال ٠٠ وهذا التكامل ٠٠ وهذه الشاعرية الباهرة التى كانت للماضى ٠٠ وعندما يتكشف للشخصية ان هذا الماضى ـ بكل ما اكتسبه من سحر فى مقارنته بالحاضر ـ ما هو الا وهم أو وسيلة من وسائل الدفاع البائس عن النفس أمام ظروف الحاضر الطاحنة ٠٠ تكون النتيجة أن يحل الدمار ٠٠ الذى كان محتوما منذ البداية ٠٠

وليس معنى ذلك ان الشـــخصية فى هذا العالم الغريب ـ عالم تنسى وليامز ـ تعى مصيرها المدمر منذ البداية وتستسلم له وترضى بهذه العوامل الطاحنة التى تقودها شيئا فشيئا الى مصيرها ‥ لا ينقذها منها الا أوهام الهروب ‥ وانما هى رغم تلك العوامل الطاحنة كلها شخصية بطولية ‥ تنطوى على قوة غريبة ‥ هى ما يمكن أن نطلق عليها ‥ (رغبة الحياة) ‥ وهى قوة تدفعها الى أن تصارع حتى اللحظـة الأخيرة ظـروف حاضرها الطاحنة ‥ مسـلحة بأسـلحة عديدة ‥ بعضها أسـلحة بالية مثل أوهام الماضى الساحر ‥ ومثل التكامل الذى كانت تجده فى سنوات حياتها الأولى قبل ارتفاع الستار عن المسرحية ‥ ولكن أهم هذه الأسلحة وامضاها ‥ هو تلك الرغبة المشبوبة فى الحياة ‥ وفى استعادة التكامل القديم ‥ أو بمعنى آخر تحقيق الصورة المثالية التى رسمتها الشخصية لنفسها ‥ انها ارادة الحياة تصارع فى قوة وعنف ‥ وحتى اللحظـة الأخيرة ‥ ارادة الموت ‥

ارادة الحياة ‥ وارادة الموت :

العلاقة بين الرجل والمرأة هى الميدان الرئيسى لهذا الصراع المرير بين ارادة الحياة ‥ وارادة الموت ‥ وجوهر هذه العلاقة عنصران : الحب ‥ والجنس ‥ وغالبا ما يصبح الجنس هو العنصر الأقوى ‥ لانه هو الوسيلة المادية للتعبير عن تجدد الحيـــاة ‥ أو بالأحرى عن الرغبة الجامحة فى استمرارها ‥ ولذلك أصبح (الجنس) موضـوعا دراميا غلابا فى عـالم تنسى وليامز ‥ ليس بوصـــفه غريزة بشرية تمثل جانبا هاما من دوافـع السلوك الانسانى ‥ وانما بوصفه معادلا لتلك الرغبة المشبوبة التى تضطرم فى نفس الشخصيات المطحونة تحت وطأة الحاضر النثرى السخيف ‥ رغبة الحياة ‥ واستعادة التكامل ٠

ولا يمكن لمن يدرس عالم تنسى وليامز الرحيب أن يضع يده فى ثقة على موضوع الجنس ، بوصفه موضوعا دراميا أساسيا فى مسرحه ، وبوصفه معادلا لرغبة الحياة ، دون أن يعود الى تأثر وليامز نفسه بالكاتب الانجليزى الشهير د٠ هـ٠ لورنس ‥ أو بالأحرى بمفهوم الجنس عند لورنس ٠

ويتجلى آثر لورنس واضحا على الكاتب منذ بداية اشـــتغاله بالكتابة للمسرح ومنذ مسرحياته القصيرة الأولى ‧‧ فهو منذ قرأ لورنس لأول مرة فى رواية (أبناء وعشاق) أحس ان الكاتب البريطانى استطاع بمهارة شديدة أن يصور التضاد بين الجنسين فى العلاقة الجنسية ‧ هذا من ناحية ‧ وأن يلقى الضوء على موضوع الجنس بوصفه دافعا للحيـــاة ‧ وهو يقول فى مقدمته لمسرحيته القصيرة عن اليوم الأخير من حياة لورنس نفسه ، والتى سماها (أنا صاعدة فى اللهب ‧‧ صاحت العنقاء) :

(أحس لورنس بسحر الجنس وقوته ، بوصفه الدافع الأول للحياة)
واذا كان الجنس عند لورنس هو الرغبة فى الحيـــاة فان مفهوم وليامز له يوسع منه قليلا ليصبح الجنس فضلا عن كونه رغبة الحياة ، رغبة التحرر من قيوم الواقع المر ‧‧ الى عالم يحقق فيه الانسان ذاته عـلى النحو الذى يريده ‧‧ وهذه الفكرة نجدها فى مسرحيات وليامز الأولى القصـــيرة ‧‧ يقولها مثلا بصراحة على لسان بطل مسرحيته القصيرة المسماة (لا تبكى يا طفل مونى الصغير) ‧ وفيها نجد مونى يريد أن يتحرر من وطأة الواقع الميكانيكى الذى يستعبده فى حياته الميكانيكية ‧‧ فيصرخ طلبا للتحرر :

(يبدو لى أن رجلا جمع الجنون والصمم والخـرس والعمى كان من الممكن أن يعيش حياة أفضل من هذه ‧‧ ! لا ـ لا ‧‧ ! لا أريد أن أموت ! أريد أن أعيش ! ـ أعنى ، أهرب من هذا المكان ، هذه المدينة القذرة ‧‧ اهرب الى حيث أجد مكانا نظيفا ‧‧ وفضاء رحبا يســـتطيع المـرء أن يلـوح فيه بالفأس ! ويجد الوقت الكافى لذلك !) ‧

وفى مسرحية أخرى بعنوان (حالة يتونياس المطحون) اقتبسها وليامز عن قصة قصـــيرة للكاتب د ‧ هـ ‧ لورنس بعنوان (الثعلب) يردد نفس الموضوع الدرامى فيدير الحدث عن امرأة شابة تستيقظ وفى أعماقها رغبـة الحياة عندما تتعرف بشاب يمتلىء رجولة ‧‧

اللحن الهادىء :

ولا مجال هنا لأن نتعرض لمسرحيات وليامز القصيرة التى جمعهــا فى مجلد واحد بعنوان (جنــود أمريكيون) فهى لا تعدو أن تكون البذور الأولى التى تبلورت واتضحت معالمها وأنبتت المجال ــ ســنتعرض لبعض أعمــاله الكبرى التى كسبت له مكانا هاما بين أعظم الكتاب المسرحيين فى عصرنا ‥ وحملت السمات الأساسية لذلك العالم المتميز الذى خلقه ٠ ولنبدأ بمسرحية (الحيوانات الزجاجية) ، أول مسرحية تلفت الأنظار الى وليامز وتضعه بين الصف الأول من كتاب المسرح ٠

تحمل (الحيوانات الزجاجية) السمات الأساسية لمسرح وليامز ٠ رغم اختلافها الشديد فى النبرة عن باقى مسرحياته ، ورغم تلك النغمة الهــادئة التى تسود الحدث بها وتجعله أشبه بالذكرى أو الحلم منه الى الحقيقة ‥ ويقوم الحدث فى المسرحية على تفاعل ثلاث شخصيات رئيسية تواجه كل منها مأساة خاصة ولكنهم يقفون معا على أرض مشتركة هى أرض الواقع المرير الذى يعيشــــون فيه ، ويحاول كل بطريقته الخاصة الهروب منه الى حيث يستطيع أن يستعيد أو يكون تلك الصورة المثالية التى رسمها لنفسه ‥ انها تلك المفارقة الحادة بين الواقع والخيال ‥ أو الواقع والحلم ! ‥ والقصة التى بنى عليها وليامز مسرحيته هى قصـــة بســيطة للغاية ‥ توم ونجفيلد شاب يحلم بالتحرر من الحياة السخيفة الميكانيكية التى يعيشها مع أمه وأخته ‥ وهو مشدود اليهما لان اباه هرب ذات يوم وتركهما دون عائل ‥ وهو يعرف أن عائلته الصغيرة فى حاجة اليه ‥ ولكنه يدرك فى نفس الوقت انه لن يستطيع تحقيق ذاته الا اذا هرب من هذه الحياة الى مكان آخر ‥ عالم آخر يغمره الضوء ‥ والأم اماندا ونجفيلد تعيش فى عالمين ‥ عالم الحلم الجميل بالماضى وذكرى سبعة عشر خاطبا طرقوا بابها فى يوم واحد وهى فى أوج الشباب والحاضر السخيف الواقعى ‥ بما فيه من فواتير لابد أن تدفع وابن (شاعر يعمل فى محل تجارى) وابنة رفضت أن تقبل واقع الحيــاة القاسى وتقوقعت فى عالم خاص بها صنعته بأيديها وانحصر فى مجموعة من الحيوانات الزجاجية الهشة حتى أصبحت كانها (قطعة من قطع مجموعتها

الزجاجية ، هشة رقيقة بدرجة لا يمكن معها أن تتحرك من على الرف) - وأماندا حائرة بين ابنها وبين ابنتها فهى تسخط على سلوك توم وتحاول أن تدفعه الى أن يدرك مسئولياته العائلية ويجلب لأخته المتوقعة خطيبا من بين زملائه فى العمل ٠٠ وهى تشفق على ابنتها وتأسى لموقفها وتضع أملها الأخير فى ذلك الخطيب الذى سيجلبه توم ٠٠ فهذه هى الوسيلة لمنعها من أن تستغرق تماما فى هذا العالم الذى خلقته بخيالها ٠ ويحضر توم نتيجة لالحاح امه خطيبا للورا هو جيم اوكونور وتكاد لورا تخرج من قوقعتها المليئة بالحيوانات الزجاجية بل وتخرج منها بالفعل لمدة لحظة ولكن جيم يعترف أن له خطيبة سيتزوجها عن قريب ويرحل ٠٠ وتنهار آمال الأم ٠٠ وكذلك تنهار آمال لورا فى الخروج من القوقعة ٠٠ وتعود الى أوهامها وأحلامها الى الأبد بينما يستطيع توم أخيرا أن يكسر أسوار ذلك الواقع السخيف الذى أسرته فيه حياته العائلية ويهرب ٠

الموضوع الدرامى الرئيسى هنا هو الواقع والحلم ٠٠ أو تلك المفارقة الحادة بينهما التى تولد تحطما بطيئا تدريجيا لهذه العائلة الصغيرة ٠ والشخصية الرئيسية التى تجسم هذا الموضوع أو التيمة الدرامية ليست لورا - كما قد يبدو للوهلة الأولى وانما هى أماندا ٠٠ الأم ٠٠ أماندا تعيش فى عالم الماضى الساحر ٠ أو بالأحرى فى وهم الماضى الجميل وتحاول أن تجعل من الحاضر الواقعى شيئا فى جمال الماضى وثرائه وسحره ٠٠ ولكن مأساتها تكمن فى انها تشهد الماضى والحاضر معا يتهاويان ويتسربان من بين أصابعها ٠ فيصبح فخرها بالخطاب السبعة عشر الذين طرقوا بابها فى يوم واحد ، مؤلما ومأساويا فى هذه الشقة المتواضعة بمدينة سانت لويس ٠ وفى نفس الوقت نجدها ملحة وسوقية فى محاولتها الامساك بتلابيب الحاضر وواقعية فى تفكيرها ومحاولتها ايجاد الحلول لمشكلة ابنتها ٠٠ فهى لاتحاول أن تهرب من الحقائق كما تفعل ابنتها ٠٠ كما لا تحاول الهروب كما يفعل ابنها ٠٠ وانما تواجه هذا الحاضر السخيف بأحلامها عن الماضى الجميل ٠٠ وهى تدرك ان وجودها ووجود عائلتها الصغيرة هو كفاح مستميت وهى تقبل هذا الكفاح ٠٠ ولكن لم ؟ ! لكى تستعيد هذا الحلم ٠٠ الوهم الجميل ٠٠ الذى يمثله ماضيها ٠٠ وهذه هى المحاولة التى لم يحاولها توم أبدا ٠٠ فتوم لا

يحاول مطلقا أن يجمع بين الحلم والواقع ·· ولكنه يفصل بينهما ويدرك ان الواقع لابد من المرور منه تماما الى ذلك العالم الجديد ·· فى مكان آخر، وظروف أخرى ·· ولا فرصة هناك للتوفيق ·· وهو أيضا ـ مثله مثل أمه ـ يدرك محنته تماما ويعرف أن عمله فى محل الأحذية يخنقه وكذلك ظروفه العائلية ويعرف انه لابد أن يأتى اليوم الذى يفاجأ فيه بأقسى عمل فى حياته ·· وهو أن يهجر عائلته ·· وكما يقول الناقد الأمريكى جاسنر ، هو قد يحب عائلته ويتعاطف معها ولكنه لا يستطيع أن يقبل فشلها فى الحياة · فالعالم لا يقبل هذه العائلة ·· وتوم يريد أن يجد له مكانا وسط العالم (لانه فى هذا العصر يضاء العالم بالبرق ـ اطفئى شموعك يا لورا ـ ووداعا ··) ويرحل توم (وهو يتخذ موقفا يقظا للغاية من مجتمع ·· يتحدى ذكاءنا وقدرتنا على السلوك الايجابى) كما يقول وليامز فى الارشادات المسرحية · ان توم يخرج من الظلام الى حيث يتحدى المجهول الذى كان يحلم به طيلة حياته فى واقعه السخيف مع هذه العائلة ·· ورغم ذلك فتوم له شخصية الحالم أكثر من شخصية رجل الفعل ·· رغم انه يتحدث كثيرا ـ عندما يلعب دور الراوية عن الحقيقة والأوهام والواقع والأحلام ·· ورغم انه يبدو منذ أول المسرحية وهو يعرف طريقه الصحيح ·· ووسيلته الى تحقيق الحلم ·· الا انه يظل طيلة المسرحية حتى قرب اللحظة الأخيرة يتحرك داخل منطقة الحلم ·· حلمه فى الخلاص ·· وفى التغلب على مخاوفه ·· وحتى عندما تنتهى المسرحية نجد أنفسنا غير واثقين تماما بقدرته على وضع أحلامه موضع التنفيذ ·· ومن هنا تنبع المفارقة التى تتعمق كثيرا من معنى المسرحية ·· فبينما يتهم توم أمه بانها تعيش فى دنيا من الأوهام ، نجد ان آماندا نفسها أسرع الشخصيات مبادرة الى ايجاد الحلول الواقعية لأزمتها وأزمة عائلتها ، بينما يظل توم حتى النهاية يحلم بالهروب ·· الى عالم مجهول أكبر الظن انه وهم ·· وهو الذى يعتبر نفسه أكثر أفراد عائلته واقعية ··

حلم فى عربة الرغبــة :

واذا كانت (الحيوانات الزجاجية) أقل مسرحيات وليامز واقربها الى التون الشعرى الهادىء ، فانها تحتوى أيضا على الموضـــوعات الدرامية

الرئيسية الغالبة على مسرح تنسى وليامز كله ٠٠ والحدث فى هذه المسرحية اكثر تعقيدا بكثير منه فى الحيوانات الزجاجية ٠٠ والموضوع الرئيسى ٠٠ موضوع المفارقة بين الواقع والخيال او الحقيقة والوهم تتفرع عنه موضوعات اخرى ترتبط به وتصب فيه وتثرى من الحدث مثل موضوع ادراك الذات ٠٠ وموضوع الهروب من الواقع الى وهم مدمر ٠٠ الخ ٠٠ والعقبة الرئيسية فى المسرحية هى قصة بلانش دى بوا ٠

يقول الناقد والكوت جيبز ان (عربة اسمها الرغبة) ، (مسرحية لا نظير لها عن تحلل امرأة أو اذا اردت ، تحلل مجتمع بأسره) وهو صادق فى قوله الى حد كبير اذ اننا نشهد فى تحلل بلانش دى بوا وانزلاقها الى الهاوية تحلل مجتمع بأسره ٠ ومنذ اللحظة التى تهبط فيها بلانش ديبوا منطقة الأليزيانفيلدز مستقلة عربة اسمها المقابر وأخرى اسمها الرغبة ، تسير عملية التحلل التى بدأت فى شبابها عندما فقدت بل ريف ضيعة عائلتها القديمة ٠٠ وفقدت ذلك التكامل الذى كانت تمثله بل ريف ، تسير فى خطوات سريعة الى الهاوية كأنها كما يقول الناقد بنجامين نلسون : (عصب متوتر ، ينتفض للمرة الأخيرة قبل أن يختفى ويموت) جاءت بلانش الى اليزيان فيلدز لتعيش فترة من الوقت مع اختها ستيلا المتزوجة بستانلى كوالسكى فى هذا الحى الشعبى القذر ٠٠ جاءت بعد ان فقدت ضيعتها وضيعة عائلتها المسماة بل ريف ٠٠ ورأتها تتسرب من بين أصابعها كما يتسرب الماء ــ وفى المنظر الاول تبدى بلانش اشمئزازها من البيئة التى تعيش فيها اختها ومن الواضح انها شخصية غير طبيعية فهى تضحك كثيرا وتثرثر كثيرا وتتحدث عن ماضيها الجميل ٠٠ وتستخدم فى حديثها لهجة ارستقراطية مهذبة تناقض تماما اللهجة السوقية السائدة فى حى نيو أورليانز ٠٠ لهجة تناقض واقعية ستيلا اختها الصغرى ، وحيوانية ستانلى كوالسكى زوج اختها الذى يجسم كل صفات الرجولة ٠ وعندما تستقر بلانش فى بيت اختها ستيلا التى تنتظر ولادة طفلها ، تبعد المعركة الصامتة بينها وبين كوالسكى ٠٠ فكل منهما يقف على طرفى نقيض من الآخر لان كلا منهما جاء من عالم مختلف ٠٠ بلانش غارقة فى أوهام المجد القديم فى بل ريف تستنكر على أختها ان تعيش هذه الحياة الحيوانية مع زوجها البولندى الاصل الفظ الخلق ٠٠ وتستنكر عليها ان

تبنى حياة زوجية مع هذا الرجل الذى لا يربطه بها سوى السرير ·· وستانلى يحس ان بلانش لا مكان لها فى عالمه الذى يحبه وانما جاءت فقط لكى تفسد عليه علاقته مع زوجته وحياته التى بناها وارسى لها قواعدها الخاصة ·· وبلانش رغم وجودها فى بيت ستانلى فهى تعيش فى الحقيقة فى بل ريف وتحاول دائما أن تشعرنا بالتناقض بين بل ريف والحى القذر فى نيواورليانز · ولكننا سرعان ما نكتشف حقيقة بلانش ·· من خلال ستانلى الذى لا يطيق تعاليمها فيسعى الى ان يثبت انها مثله تماما بل ربما أقل منه ·· ونعرف انها منذ هجرت بل ريف ظلت تنتقل من رجل الى آخر ·· حتى رحلتها الاخيرة الى بيت ستانلى على عربة الرغبة ·· ونعرف ان الجنس هو الوسيلة الرئيسية التى كانت تهرب بها من فقدان الذات الذى أحسته بفقدانها بل ريف وعالم بل ريف ·· ومن الناحية الأخرى نعرف ان الجنس هو وسيلة اختها ستيلا لتحقيق الذات ·· لانها بعد أن فقدت بل ريف استطاعت بسرعة ان تحقق ذاتها بزواجها من ستانلى الملىء بالحيوانية والرجولة ·· وهى على وشك ان تنجب له طفلا ·· يجدد الحياة · فالجنس هنا يكتسب معنيين متناقضين فى الحدث ·· فهو عند بلانش وسيلة للهروب الى وهم التكامل القديم عندما كانت تعيش حياتها الارستقراطية فى بل ريف ولكنه يؤدى بها الى التحلل ومن ثم الانهيار التام عندما ترفض تماما فى النهاية مواجهة واقعها وتساق الى مستشفى الامراض العقلية وهى تتأبط ذراع طبيب أوهمها أنه السيد المهذب الذى جاء ينقذها من هذا العالم السوقى الفظ الذى تعيش فيه اختها ستيلا · اما الجنس عند ستيلا فهو وسيلة التخلص نهائيا من الحياة فى وهم بل ريف ، ووسيلة المصالحة مع الحياة الواقعية ·· أى مع الحقيقة ، وكذلك ادراك الذات من خلال الارتباط الجسدى المحض بزوجها ستانلى ·· ارتباطا يؤدى الى تجدد الحياة والخلق ·· الى ولادة طفلها بعيدا عن عالم (بل ريف) · ان مأساة بلانش دى بوا هى انهانسجت حول نفسها تلك الشرنقة المتمثلة فى وهم بل ريف فاخفت داخلها ماضيها الملىء بالسكر والابتذال والتنقل بين الرجال ·· وهذا هو جهاز الهروب الذى حاولت من خلاله ان تبنى صورتها المثالية عن نفسها ·· وهو ــ كما هو واضح ــ جهاز فاسد يقصد به ان ينتج شيئا صالحا ·· فكانت المفارقة الدرامية العنيفة ·

وشم الوردة :

وشم الوردة أم وهم الوردة ؟ هـذا هو السؤال الذى يطالعنا فى دراستنا لمسرحية (وشم الوردة) التى كتبها وليامز بعد (عربة الرغبة) وحملها أيضا الكثير من سمات هذا العالم الغريب الذى خلقه ابنة وراء لبنة .. وفى (وشم الوردة) يتردد أيضاً ذلك الموضوع الدرامى الغلاب فى مسرح وليامز .. موضوع الوهم .. الواقع والخيال أو الوهم والحقيقة ، يتناوله وليامز أيضا من خلال النافذة التى يطل منها دائما على موضوعه .. الجنس .. أو العلاقة بين الرجل والمرأة · وفى (وشم الوردة) نقابل سيرافينا ديللا روزى ، وهى أرملة ايطالية مشبوبة العاطفة تعيش على شاطىء الخليج بين نيواورليانز وموبيلى · ونجدها مع بداية الحدث تحاول ان تظل مخلصة لذكرى زوجها الميت فتمتنع عن ممارسة أى علاقة اخرى مع أى رجل آخر بل وتغلق على نفسها وعلى ابنتها الشابة باب منزلها وتظل تتعبد فى ذكرى زوجها الراحل وتحتفظ برماد جسده فى آنية من المرمر · وهى فى هـذا الانغلاق تتسبب لمنزلها ولنفسها فى الانهيار التدريجى · ومن الجانب الآخر نجد ابنتها المراهقة وهى واعية تماما بالانهيار التدريجى الذى تسير اليه حثيثا هى وأمها نتيجة لهذا السلوك فتحاول ان تهرب من هذا السجن الذى فرضته عليها أمها كما فرضته على نفسها ويأخذ هذا الهروب شكل الوقوع فى الحب .. حب شاب بحار لم يسبق له ان اقام أية علاقة مع النساء · ويبدأ هذا الموقف فى التعقد عندما تشك سيرافينا فى أن زوجها الراحل الذى كان يهرب الخمور كان يخونها مع احدى عميلاته واسمها (استيل) وهى تعمل فى كاباريه قريب · وهنا تبدأ تلك الصورة المثالية التى رسمتها لزوجها فى الاهتزاز عندما يدخل حياتها سائق لورى قوى البنية ملىء بالرجولة ولكنه على شىء من البلاهة اسمه الفارومانجا كافالو ، الذى لا يفهم ضرورة هذا السلوك الذى فرضته على نفسها ويحاول أن يدفعها الى التخلى عن موقفها ــ أى الامتناع عن الرجال ــ واقامة علاقة معه · وعندما تتأكد سيرافينا من خيانة زوجها الراحل تكسر تمثال العذراء مريم الذى كان يعادل لديها سحر الجنس مع زوجها الراحل وروعته ، كما تحطم آنية المرمر التى تحتفظ فيها برماده ..

وتذهب الى السرير مع الفارو · ويطبع الفارو ـ الذى اخـذ مكان زوجهـا رمزيا ـ على صدره وشم الوردة التى كان يحملها زوجها الراحل · وتسمح سيرافينا لابنتها أيضا ان تقابل حبيبها البحار ، ومع اسدال الستار عن الفصل الأخير تحس سيرافينا بالوردة تحرق صدرها ·· نفس الاحساس الذى كانت تحسه مع زوجها ·· فتعرف انها حملت ·

وفى (وشم الوردة) ـ خط الاحداث الواقعية ـ محاولة لتناول الحدث على عدة مستويات ·· فعملية الجنس هنا تضرب بجذورها فى الأســـاطير اليونانية الأولى ·· وبالذات فى أسطورة ديونزيوس حيث كان الجنس رمزا للاخصاب وتجدد الحياة · وهو ما يعطيها جمالها وسحرها وغموضها · ولذلك فان وليامز يسمى مسرحيته بالمسرحية (الغنائية) بمعنى انها تحتوى على ذلك العنصر الغنائى الذى تحتوى عليه الأساطير القديمة · (وهو عالم غير محدود اشبه بالاحلام) · كما يقول وليامز نفسه ·· وسواء كان وليامز قد نجح أو فشل فى تحقيق هذا المستوى الأســطورى الغنائى لمسرحيته فاننا نستطيع ان نتلمس فيها أيضا نفس الموضوعات الدرامية التى يتناولها فى مسرحه ·· وبهذا المعنى تكون مسرحية (وشم الوردة) ممثلة أيضا أصدق تمثيل لسمات هذا العالم الخاص الذى خلقه··على اختلافها عن (الحيوانات الزجاجية) و (عربة اسمها الرغبة) ·

الرمز الأساسى فى (وشم الوردة) هو كما يتضح من العنوان (وشم الوردة) نفسه ·· والوردة هى رمز تلك العلاقة الجنسية الرائعة التى كانت تقوم عليها حياة سيرافينا مع زوجها الراحل ·· والوشم نفسه لم يكن ـ عند سيرافينا ـ وشما ماديا مطبوعا على صدرها وانما كانت تحسه يحرق صدرها كلما وصلت هذه العلاقة الى قمتها الرائعة ·· الخلق ·· أو بالأحرى ولادة طفل ·· هذه هى الصورة المثالية للحياة التى بنتها سيرافينا لنفسها ولحياتها العائلية ·· ولكن هـذه الصــــورة تتحطم وتتنـاثر تحت أقدامها كالزجاج مع بداية الحدث فى المسرحية ، ثم باكتشافها للخيانة ·· وللخداع الذى كانت تعيش فيه مع هذا الزوج ·· وهى تحاول ·· كما حاولت بلانش دى بوا من قبل أن تحتفظ بتلك الصورة المثالية ولا تستطيع مواجهة حقيقتها

الجديدة بدونها • تحتفظ برماد زوجها •• كما تحتفظ بلانش بذكرى بل ريف وبالحديث المنمق واللهجة الارستقراطية الكاذبة ولكن الموقف الدرامى يكشف للمرأتين انهما كانتا تعيشان فى وهم •• فالأولى تعيش فى وهم التكامل فى بل ريف • والثانية تعيش فى وهم التكامل فى علاقتها مع زوجها الميت • والأولى فى محاولتها الاحتفاظ بهذا الوهم تنتقل بين الرجال •• وتحطم نفسها شيئا فشيئا عن طريق الجنس •• والثانية •• تغلق على نفسها الباب وتمنع ابنتها من ممارسة الحب •• ولكن بينما يؤدى الجنس بالأولى الى الانهيار •• فانه يؤدى بسيرافينا الى البعث •• وتجدد الحياة •• فهى فى علاقتها بمانجا كافالوا تتخلص نهائيا من الوهم الأول لتضع قدميها على الحقيقة الصلبة •• وما محاولتها طوال الحدث فى المسرحية لرفض الفارو ومنع ابنتها من ممارسة الحب سوى محاولات لرفض مواجهة الحقيقة •• وعندما تصل أخيرا الى التخلص نهائيا من وهم حياتها مع زوجها الميت •• حتى يبزغ الجنس – مع الفارو – هذه المرة كوسيلة لتجدد الحياة •• واعادة خلقها من جديد •• ووشم الوردة الذى يحرق صدرها مع نهاية المسرحية يكتسب هذه المرة معنى جديدا •• هو الوصول الى ادراك الذات من خلال التجربة القاسية التى مرت بها والتى صورها ولیامز فى مراحل الحدث المختلفة طوال المسرحية •

تلك هى الخطوط العريضة لعالم تنسى وليامز •• تتمثل فى ثلاث من مسرحياته الكبيرة •• ولا يكفى هذا المجال الضيق للالمام بجميع جوانب هذا العالم الرحيب •• فوليامز قد أضاف الكثير الى الصنعة المسرحية واستخدام الرمز فى المسرح •• واستخدام الأسطورة فى ثوب حديث مما يحتاج الى أن نتناوله فى دراسة منفصلة •• وانما قصدت فى هذه الدراسة الى القاء الضوء على الموضوعات الدرامية الغلابة التى تتردد فى مسرحه •• والتى تجعل من أعماله دراسة متعددة الجوانب لموضوع درامى غلاب •• ان وليامز قد أضاف الكثير الى المسرح الحديث •• وليس فقط لانه خلق عالما متكاملا أو شبه متكامل ، وانما لانه تناول موضوعات درامية انسانية قد تدور فى مكان وزمان معينين ولكنها تتحدث عن الانسان عموما فى كل زمان ومكان فاكتسب مسرحه تلك الخاصية التى تميز الفن العظيم •• وهى العالمية •

★ ★ ★

تنسي وليامز وآورفيوس يهبط

ذات صباح بارد من شتاء عام ١٩٤٠ ، كان المؤلف المسرحى الشاب تنسى وليامز يعبر الشارع فى مدينة بوسطن الى مقر النقابة المسرحية لكى يسمع قرار لجنة النقابة بشأن مسرحيته (معركة الملائكة) التى كان افتتاحها فى الليلة السابقة لهذا الصباح البارد · وكان قرار مجلس النقابة ، فى ظن المؤلف المسرحى الشاب ، هو نقطة التحول فى حياته فاما أن يهجر المسرح الى الأبد ، واما أن يدخل عالم المسرح الرحيب من أوسع أبوابه ، بعد أن ضاق ذرعا بالعمل فى محل للأحذية لمدة ثلاث سنوات ، وتنقل فى أنحاء أمريكا ليكتب المسرحيات القصيرة ويبعث بنصوصها الى المسابقات المسرحية ، ويعيش أحيانا على الدولارات القليلة التى كان يكسبها من فوزه فى بعض هذه المسابقات ، وأحيانا أخرى على ما ترسله له جدته العجوز المحبة مع خطابات رقيقة أرفقت بها حوالة بريدية بعشرة دولارات !

كانت (معركة الملائكة) هى أول مسرحية يقدمها وليامز لتمثل على مستوى المحترفين ، ولكنها كانت خامس مسرحية طويلة يكتبها · كان قد كتب من قبل (شموع فى الشمس) و (الجنس الطليق) لتمثلها جماعة من الهواة فى مدينة (سانت لويس) مسقط رأسه · كما كتب (عاصفة فى الريح) ليقرأها على الأستاذ (أ · سى · مابى) فى احدى فصول مادة الكتابة المسرحية بجامعة ايوا · ويقول وليامز انه عندما أتم قراءة هذه المسرحية فى الفصل ، كانت عينا الأستاذ بلا أى تعبير كأنه قد أغفى ، وتلا ذلك فترة صمت طويلة دفع الأستاذ بعدها كرسيه الى الوراء ليعلن انتهاء الحصة بعد أن أخذ الجميع يتململون فى حرج شديد · وكانت الجملة الوحيدة التى نطقها الأستاذ العجوز وقد أخذته الشفقة بوليامز هى : (كلنا فينا تلك النزعة لأن نصور أنفسنا عرايا) ! ولم يعلق أحد من الحضور أى تعليق اخر على المسرحية · وبعدها عاد وليامز الى مسقط رأسه (سانت لويس) ليكتب مسرحيته الرابعة الطويلة بعنوان (لا مكان للعندليب) عن الحياة فى أحد السجون ، يقول عنها وليامز (اننى لم أكتب فى حياتى

ما يضـــارعها فى عنفهـا وأحـداثها التى تبعث الرعب فى النفس ، فقد استوحيتها من حادثة وقعت بالفعل فى تلك الفترة ، عندما كان المســاجين المشاغبين يتم شيهم أحياء فى غرفة حارة يطلق عليها (الكملوندايك) لكى لا يعودوا الى الشغب ! وقد أعطاها لفرقة الهواة بسانت لويس لتمثلها ولكن الفرقة كانت قد أفلست وحلت ، فرحل الكاتب الى نيواورليانز وهناك سمع عن مسابقة للمسرحية تنظمها مؤسسة (المسرح الجماعى بنيويورك) وفرح الكاتب بهذه المسابقة وأرسل اليها مظروفا يحوى مسرحياته الأربع الطويلة التى كتبها قبل (معركة الملائكة) ومجموعة من المسرحيات القصيرة · وذات صباح مشرق تسلم الكاتب تلغرافا يقول انه كســب الجائزة وقدرها مائة دولار عن المسرحيات القصيرة ، وقد وقع التلغراف هارولد كليرمان ، وموللى واى تاشر - زوجة المخرج اليا كازان حاليا - والكاتب المسرحى اروين شو وهم حكام المسابقة · وعاش وليامز اسـعد صـيف فى حياته عـلى هـذه الدولارات المائة (كانت أيامى ذهبية خالصة ، وليالى ترصعها النجوم ، وكنت أبدو شابا صغيرا طرح عن كاهله هموم الحياة) ومع انتهـــاء ذلك الصيف عاد وليامز ليعيش على البيض والفول الجاف لمدة أسبوع حتى وصل خطاب من سيدة بنيويورك اسمها (اودرى وود) ، أصبحت فيما بعد وكيلة أعماله ، وقعت يدها على المسرحيات التى اشترك بها فى المسابقة وتوسمت فيه موهبة مسرحية كبيرة · وكان خطابها يقول انها ستحاول أن تحصل له على منحة روكفلر التى كانت تقدم للكتاب الناشئين فى ذلك الوقت ومقدارها ألف دولار · وبعد أن تسلم وليامـز هذا الخطاب مباشرة شرع فى كتـــابه (معركة الملائكة) وهى على حد قوله (مسرحية غنائية عن الذكـريات وعن الشعور بالوحدة الذى تسببه الذكريات) ورغم ان جدته الحبيبة كانت تعيش على المعاش المجدود الذى خلفه زوجها القسيس الراحل ، فقد أرسلت له أثناء كتابتـه لهـــذه المسرحية بعض الخطابات التى أرفقت بها حـوالات البريد المعهودة · وبمعونة هذه الحوالات استطاع وليامز أن يرحل بالأتوبيس الى (سانت لويس) مرة أخرى حيث إتم (معركة الملائكة) مع انتهاء الخـريف وأرسلها الى (اودرى وود) · وذات يوم دق جرس التليفون بمنزل والدة المؤلف · وكانت (وود) هى المتكلمـة وعنـدما رد على التليفون عاد الى

والدته وقد استخفه الفرح فقد حصل على منحة روكفلر ، ولأول مرة فى حياتها تنفجر أمه فى البكاء وتحتضنه وتردد (أنا فى منتهى السعادة) !

اخيرا استطاع الكاتب أن يحقق أحلامه فى التفرغ للكتابة المسرحية ، واستطاع أن يقدم (معركة الملائكة) الى (النقابة المسرحية) لتقدم فى بوسطن على مستوى الاحتراف • وعندما وصل وليامز الى النقابة المسرحية فى ذلك الصباح البارد من شتاء عام ١٩٤٠ ، قيل له انه لا بد أن يجرى تعديلات كثيرة فى المسرحية ، كما طلب منه أن يعيد كتابة المشهد الأخير كله وصاح وليامز فى لهجة بطولية (لا يمكن أن أعدل شيئا ولو زحفت على بطنى وسط الجمر) ! وبعد ذلك باسبوع واحد تسلم وليامز اخطارا من النقابة انه تقرر انهاء عرض المسرحية • فتوجه الى هناك حيث صاح صيحة درامية اخرى وفى صوته نبرة معاناة وألم قائلا (يبدو انكم لا تدركون انى وضعت قلبى فى هذه المسرحية) فأجابته احدى عضوات مجلس النقابة اجابة لم ينسها وليامز فى حياته • قالت : (لا يجب أن تضع قلبك على يدك لتنقره الطيور !) واخذ وليامز شيكا بمائتى دولار وقيل له أن يذهب بالنقود الى مكان خلوى ليعيد كتابة المسرحية ، وأنفق نصف المبلغ على اجراء أربع عمليات فى عينه اليسرى ، أما النصف الآخر فقد رحل به الى منطقة (كى وست) ليعيد كتابة المسرحية ، ولكن النقود نفدت بعد قليل وظل وليامز يعيد كتابة هذه المسرحية سبعة عشر عاما كاملا ! •

ظل وليامز يعود الى هذه المسرحية بالذات سبعة عشر عاما بأكملها حتى نجح اخيرا أن يقول كل ما أراد قوله فيها ، ليقدمها باسم جديد هو (اورفيوس يهبط) ؟ والتى يعالج فيها مادة مسرحية يقول انها جديدة على (معركة الملائكة) بنسبة ٧٥٪ على الأقل • ولا يعنى هذا ان القصة الرئيسية التى هى على حد قول وليامز (قصة فتى طليق الروح ، برى ، يجول فى مجتمع تقليدى من مجتمعات الجنوب ، وبسبب تلك الضجة التى يحدثها وجود ثعلب فى حظيرة دجاج) قد جرى عليها تعديل جوهرى ، وانما عمقت واعيد بناؤها ليصبح اكثر تماسكا و (اورفيوس) تقوم على بطلين رئيسيين ، فال اكسافير ولادى تورنس • وفال ، مثل بطل (معركة الملائكة) •• مازال

له (هذا الجمال البرى) ولازال يرتدى جاكته جلد الثعبان وهى رمز لروحه البرية الطليقة · ولكن وليامز عدل فى رسم شـــخصيته كثيرا · فهو فى المسرحية الأولى مقامر شاب يجوب البلاد ليجمع مادة لكتاب يريد أن يؤلفه عن الحياة · أما فال فى اورفيوس فقد أصبح فى الثلاثين من عمره ، خبر العــالم وتعب من التجوال وأراد أن يجنب نفسـه متاعبها ، وقد اســـتبدل وليامز الكتاب بالجيتار · فال اذن مازال شاعرا ولكنه أصبح شاعرا رزينا يرتبط بالأرض ويبتعد عن صورته الرومانسية الأولى · أما لادى تورنس ـ أو ميرا فى المسرحية الأولى ـ فقد تغيرت أيضا خلال الأعوام السـبعة عشر التى مرت منذ ظهور معركة الملائكة فلم تعد مجرد امرأة جميلة تفقد جمالها شيئا فشيئا ، وانما أصبحت ابنة بائع نبيذ ايطالى · وقد أعطى وليامز لعلاقتها بزوجها جيب تورنس ، الذى كان فى المسرحية الاولى مجرد رمز كريه للشر ابعادا عميقة · فهو الذى حرق كرمة أبيها وحرمها حياتها وحبها وطفلها · وقد تزوجته لتؤكد احساسها بالضياع · فقد باع حبيبها نفسه عندما تزوج من فتاة غنية تستطيع ان تقدم له المال والمركز الاجتماعى ، فباعت هى أيضا نفسها للرجل الذى أحرق أباها فى كرمته ·

اما (كاساندرا هوايتسـايد) فى معركة الملائكة فقد أصبحت كارول كترير فى (اورفيوس) · ولم تعد مجرد فتـاة ارســـتقراطية فاسدة تمثل انحدار الطبقة الارستقراطية ـ التى كان لها المجد والشرف ذات يوم ـ الى هاوية الانحلال الخلقى ، وانما أصبحت شبيهة فال اكسافير · انها تنتمى فى أورفيوس الى ذلك الجنس الطليق البرى الذى يمثله فال ، وهما معا يشبهان تلك الطيور الصغيرة التى لا أرجل لها ، ولذلك تنام على الرياح ولا تهبط على الارض سوى مرة واحدة ، عندما تموت !

هذا هو الموقف الدرامى الذى يتبلور امامنا عندما ترتفع الســتار عن اورفيوس يهبط · يدخل فال حيــــاة آل تورنس ، فيجد لادى زوجــة لحبيب الشرير المحتضر ، وقد ضـــاعت حياتها أو أوشكت أن تضيع فهى تحس ان حياتها قد انتهت باجهاضـــها لطفلها من دافيد كترير ، اخى كارول وحبيبها السابق الذى كانت تبادله الغرام فى كرمة أبيها ، ولكنها لا تعرف ان زوجها

هو المسئول عن حرق كرمة ابيها ومن ثم حرق حياتها باكملها · وبينما تحاول كارول كترير ان تضفى على حياتهـــا معنى بتلك النزعة البرية فيهـــا الى الانطلاق ، كما تحاول فى تالبوت زوجة المأمور أن تخفى كبتها الجنسى وراء ستار من الرؤى الدينية ، تعترف لادى فى أول الامر ان حياتها اصبحت بلا معنى أو هدف · ولقد تبدلت روحها حتى انها لم تعد قادرة على ان تحاول تغيير هذا الموقف الذى رمت بنفسها فيه · ولكن عندما يصل فال أو اورفيوس المغنى الجوال ذو الروح الطليقة البرية ، يبدأ الجليد الذى أحاطت به لادى نفسها فى الذوبان · ان فال يهبط (اقليم النهرين) كما يهبط اورفيوس المغنى القديم الى العالم السفلى لكى ينقذ (يوريديكى) من الموت · وهو لا يملك سوى آلته الموسيقية يعزف عليها فيفطر قلوب آلهـة هـذا العالم ·· وروحه الطليقة التى لا يمكن ان يحدها قيد من القيود · يهبط فال الى (اقليم النهرين) كما هبط اورفيوس فى العالم السفلى ، يحاول كل من فال ولادى ان يتحاشيا أى تورط فى علاقة ، ولكنهما ينجذبان أحدهما الى الآخر · وبالتدريج تستعيد لادى احساسها بأنها تعيش رغم طرقات الموت التى يرسـلها جيب المحتضر والتى يدوى صوتها على سقف الحجرة ·

لادى : اسألنى انا كيف يشعر المرء وهو يرقد الى جوار المـوت فى حجـرة واحـدة ، وساجيبك · جسمى يقشعر عنـدما يحاول ان يلمسنى · ولكننى كنت احتمل · كنت أعـــرف ان شخصا ما سيأتى لينتشلنى من هـذا الجحيم · وقد حدث · جئت أنت ــ والآن انظر الى ! هاأنذا اعيش مـرة اخـرى ·

وفال : على المستوى السطحى ، هو ذلك (الفتى البرىء الطليق الذى يجول فى مجتمع تقليدى من مجتمعـات الجنوب فيحـدث تلك الضجة التى يحدثها وجود ثعلب فى حظيرة دجاج) ــ كما يقول وليامز نفسه · ولكن وراء هذا السطح ، يكمن المعنى العميق وراء هذه الشخصية ، أو بالأحرى وراء الشخصيتين الرئيسيتين فى المسرحية ، فال ولادى · فال ولادى يتعلقـــان ببعضهما البعض ، ليس بسبب الجنس وانما لكى يدفعا عن نفسيهما الشعور

بالوحدة وكل منهما يحاول أن يعطى الاخر أقصى ما يستطيع من دفء وحنان فى محاولة للبحث عن معنى الحياة ، لعل هذه العلاقة تصل بكل منهما لاكتشاف هذا المعنى · وهنا يمكن الاختلاف الأساسى بين (معركة الملائكة) و (اورفيوس يهبط) ان الموضوع الرئيسى فى اورفيوس وهو موضوع لم يعالجه وليامز فى المسرحية الأولى ، هو موضوع الاسئلة التى لا اجوبة لها ، أو التى لا تجد الاجوبة المناسبة · ان كل شخصية فى المسرحية تحاول بطريقتها الخاصة ان تسأل سؤالا يدور حول الهدف من حياتها · وتحاول أن تجد له اجابة : البعض يعتقد ان الحب هو معنى حياتها والبعض الآخر يصل الى أجوبة أخرى كالجنس أو التحلل من القيود الى آخره · ولكن يتضح ان هذه الأجوبة جميعا زائفة ، واننا كما يقول فال فى اورفيوس محكوم علينا بالسجن الانفرادى مدى الحياة داخل جلودنا !

* * *

مسرحية آرثر ميللر

« حادثة فى فيشى » من خلال نوتة المخرج

اذا كان نقاد الادب ودارسوه قد أشبعوا عملية الخلق بحثا ، فان هذه العملية فى ميدان المسرح مازال يحيطها الكثير من الغموض ، لسبب بسيط وهو ان عملية الخلق المسرحية ، أو بالاحرى عملية تجسيم النص المسرحى على خشبة المسرح هى عملية جماعية يشارك فيها المؤلف والمخرج والممثلون وفنيو الديكور والاضاءة الخ ٠٠ ولذلك فمن الصعب جدا أن يضع الدارس يده على بداية هذه العملية أو منبتها فى عقل اى من هؤلاء المفنانين الذين يشاركون جميعا فى خلق النص على خشبة المسرح ، الا انه قد أصبح قائد الاوركسترا فى العملية المسرحية يلونها بمفهومه وغالبا ما تكون النتيجة اننا لا نرى على المسرح نص المؤلف بقدر ما نرى رؤية المخرج لهذا النص ٠ فاذا اردنا ان نضع ايدينا على أول الخيط فى عملية الخلق المسرحى ، فلابد لنا أن نغوص أولا فى عقل المخرج وهو يكون رؤياه للنص ويحول هذه الرؤيا الى جسم موضوعى هو المسرحية التى نراها فى النهاية ممثلة ٠ ومادام دور المخرج قد أصبح فى عصرنا هاما بهذه الدرجة ، بحيث نرى نحن المسرحية من خلاله أو فى خلال رؤياه ، فان عملية البحث عن المسرح الحديث تحتم علينا دائما ان نعود الى هذه القوة المسيطرة على العملية المسرحية لنرى كيف تعمل وتخلق من الداخل ، لابد لنا أن نقوم برحلات متتابعة فى عقل المخرج ٠

وفى هذا الفصل سنقوم معا برحلة داخل عقل هارولد كليرمان الرجل الذى اختاره كازان وميللر ليخرج لمسرح لنكولن سنتر ـ الذى أصبح الآن بمثابة المسرح القومى الأمريكى ـ آخر مسرحية كتبها ميللر مسرحية حادثة فى فيشى وهارولد كليرمان ليس معروفا فى بلادنا ولكنه يعتبر واحدا من مخرجى القمة فى امريكا ، تلك القمة التى يتربع كازان على عرشها ويشاركه فيها أربعة أو خمسة مخرجين على الاكثر منهم هارولد كليرمان ٠ وهو الى جانب كونه مخرجا من اهم مخرجى امريكا ، فهو أيضا ناقد مسرحى ثابت فى عدد من المجلات ومؤلف كتب للمسرح (سنوات

المماس) و (اكاذيب كالحقائق) ، ومن اعماله الكبرى فى الاخراج مسرحية كليفورد اودتس : الفتى الذهبى ، ومسرحية جيرودو (نمر عند البوابة) ومسرحية اونيل (لمسة الشاعر) وكانت آخر اعماله حادثة فى فيشى ، فهارولد كليرمان اذن هو اختيارنا المثالى ، فهو ليس مخرجا فقط وانما هو ايضا ناقد وكاتب مسرحى ولذلك فنحن نستطيع ان نعتمد عليه كثيرا فى كشف الحجاب عن اسرار عملية الخلق المسرحى ، فمما لاشك فيه أن مثل هذا الرجل يلعب عقل الناقد فيه دورا كبيرا مع عقل الفنان ، والنوتة التى لا تزال مخطوطا يملكه مسرح لنكولن سنتر تشهد على هذا . ولا تنبع اهمية هذه النوتة فقط من الرحلة التى سنقوم بها من خلالها فى عقل المخرج اثناء عملية الخلق ، ولكنها تلقى الكثير من الضوء ايضا على فن ميللر المسرحى ، او بالاحرى على آخر تطور انتهى اليه ميللر ككاتب مسرحى .

الانطباع الاول :

فى حديث اجراه احد محررى مجلات المسرح المتخصصة مع كليرمان ، قال المخرج ان هذه النوتة هى أشبه لديه بالمذكرات الشخصية منها بخطة محددة للعمل ، ووظيفتها بالنسبة اليه وظيفة محددة فهى ترشده هو وحده الى ما يجب عمله اثناء عملية الاخراج والتجارب ، ولذلك فهى عبارة عن خواطر الا انها فى النهاية تعطيه مفهوما محددا للمسرحية ، فالنوتة بالنسبة لكليرمان هى رؤياه المسرحية اثناء اخراج مسرحية ميللر ، وما يتبقى بعد ذلك هو مجرد تنفيذ هذه الرؤيا ، الا انه ينبه الى أن هذه الرؤيا ليست جامدة بحيث يمكن تطبيقها آليا اثناء التجارب المسرحية ، ولكنها تتشكل كثيرا وتتعدل طبقا لاستجابات الممثلين والفنيين لها ، وطبقا للتجربة والخطأ اثناء العمل نفسه ، لانه اذا كان المسرح فنا جماعيا فمن غير المعقول ان يتوقع المخرج من جيش العاملين معه ان يستجيبوا حرفيا لكل عنصر من عناصر رؤياه ، وكل ما يامله ان يحملهم على الاقتراب قدر الامكان من هذه الرؤيا او تعديلها احيانا بما يتفق مع اطارها العام . والنوتة تبدأ ــ كما تبدأ اى عملية خلق فنى ــ بالانطباع الأول الذى اخذه كليرمان عن المسرحية حين قرأها مع ميللر لاول مرة فى اواخر

عام ١٩٦٤ • ولان المخرج يفكر دائما بالصورة فقد تخيل اثناء هذه القراءة الاولى رمزا ماديا يلخص مفهوم المسرحية ، وهو شعار محفور على قطعة ضخمة من المعدن أو الحجر • وعندما ترتفع الستار يتوقف الممثلون عن الحركة فجأة بعد ثانية أو ثانيتين ، ويصبح منظرهم على المسرح كلهم يمثلون لوحة تذكارية ، ثم يعودون ببطء شديد الى الحركة ، ثم يعودون الى التوقف كأنهم ينتظرون شيئا فى قلق ، وكأنما قد طال بهم الانتظار • ثم يعودون الى الحركة البطيئة مرة أخرى ولابد أن يعطوا النظارة هذه المرة احساسا بأنهم يتوقعون شيئا فى قلق شديد وخوف ودهشة ، وان هذا التوقع هو الجحيم الذى يعيشون فيه • وطبقا لهذا الاحساس الاول أو الانطباع الاول بالقراءة الاولى للمسرحية عقد المخرج جلسته الاولى مع راسم المناظر بوريس ارونسون • وقد استمد كليرمان تخيله للمنظر المسرحى من هذا الانطباع الاول بطبيعة الحال ، فنبه على راسم المناظر أن الديكور لابد وأن يبدو للنظارة كأنه مصنوع من المعدن او الحجر • ولا يجب ان يكون هناك تحديد معين للمكان او البقعة التى تجرى فيها الاحداث ، رغم أن ميللر فى الكتابة الاولى للمسرحية كان ينص على ان الاحداث تجرى فى قسم من اقسام البوليس ثم عدل هذا المكان فى الكتابة الثانية الى أى مكان يوحى بالسجن أو الاعتقال • وكذلك فان المخرج لم يلق بالا الى حقيقة ان الاحداث تجرى فى فيشى • وعندما قدم راسم المناظر (الاسكتش) الأول للديكور رفضه المخرج على أساس أن به الكثير من العناصر الزخرفية رغم ما يوحى به من انقباض • فالمخرج كان يتطلب ديكورا جافا غامضا ، شيئا يوحى بجو قصة من قصص كافكا • اما عملية توزيع الادوار فقد اشترك فيها كليرمان مع مدير المسرح الياكازان وكذلك ميللر الذى كان يشارك دائما فى كل صغيرة وكبيرة مع مخرجى مسرحياته •• فكليرمان يؤمن تماما بالتعاون بين المخرج والمؤلف فى خلق المفهوم أو الرؤيا الفنية النهائية للعمل المسرحى •

الملاحظات الاولى :

بعد القراءة الاولى للمسرحية خرج كليرمان بهذا الانطباع الذى تسجله الصفحات الأولى فى النوته : « الشخصيات محتجزة فى هذا المكان ،

محاصرة (مسجونة) • لماذا ؟ هم لا يعرفون • هذا السؤال يتردد فى اذهانهم جميعا : لماذا ؟ لماذا ؟ لماذا ؟ والحدث الاول فى المسرحية هو اكتشاف السبب الذى من أجله هم محاصرون مسجونون • وهم يسيطر عليهم القلق والارتباك ــ ومع ذلك ففى قلوبهم أمل •• هو دائما الامل الذى يصاحب القلق •)• ثم تمضى النوته الى طرح هذا السؤال الذى يعتبره المخرج الحدث الاساسى فى المسرحية : كيف تفسر حقيقة كونهم محتجزين مسجونين ؟ وما هى وسيلة انقاذهم ؟ اهو الايمان بثورة الطبقة العاملة ؟ أو الايمان بالفن ؟ اهو الايمان بالله ؟ هذه الاسئلة جميعا ومثيلاتها تتبلور جميعا فى سؤال واحد هام هو : ما الذى يجب عمله ؟ اليس هناك أمل ؟ وما هو هذا الامل ؟ ما هو ؟ ما هو ؟ هذه الأسئلة وما تتمخض عنه فى سؤال واحد عام تقود المخرج الى اكتشاف ما يسميه جوهر المسرحية ، وهو البحث الأليم الذى يسيطر عليه القلق والخوف عن اجابة للسؤال العام الذى تطرحه المسرحية ككل ، وهو السؤال عن معنى الشر وعلاجه ، ذلك الشر الذى يتمثل أساسا كما يقول ليدوك (الدكتور ــ أحد شخصيات المسرحية) (فى الخوف من الآخرين وكراهيتهم) • ومن هذه النقطة يبدأ المخرج فى التفكير بالتصور الذى سبقت الاشارة اليه ، أى يبدأ فى تصور الوسائل المادية المجسمة (لتمثيل) هذا التوتر والألم • والوسيلة التى تسجلها الصفحات الأولى فى النوتة فى مراحل الاخراج الأولى تعبر عنها العبارة التالية التى يخاطب بها المخرج نفسه : (ابدأ البروفات سريعا ، بأحداث وتعبيرات بسيطة واضحة ، ولا تحاول فى المرحلة الأولى خلق أى عواطف كبيرة) • كل ما يراد التعبير عنه هو اعطاء الممثلين احساسا ــ يستطيعون بدورهم أن يعطوه للنظارة ــ بحالة الانتظار التى تسودهم جميعا (فهم دائما ينتظرون اجابة لسؤال لا توجد له اجابة) •

رسم الشخصيات :

فى النوتة يحاول كليرمان عند تحليله ألا يعطى تحليلا مفصلا يغوص مثلا الى سيكولوجية الشخصية الواحدة او دوافعها الداخلية ، وانما هو يحاول أولا وقبل كل شىء أن يضع يده على ما يسميه (جوهر الشخصية)

ومن خـلال هـذا الجوهر يستطيع أن يبلور مفهـومه لكل شخصية ثم للشخصيات جميعا كأجزاء عضوية فى جسم واحد • والنوتة فى تحليلهـا للشخصيات تبدأ بفون بيرج (الأمير) فتحدد جوهره كالتالى : ادراك الموقف ادراكا تاما للوهلة الأولى • وهو لا يعرف الاجابة ، ولا يدرك حتى السؤال الذى تطرحه المسرحية • وهو غامض مضطرب عاش حيـاته منفصـلا عن الحقيقة الرئيسية ، والحياة نفسها قد خلفته وراءها ، وأخرجته عن تيارها الرئيسى • ومن هنا ينبع احساسه بالضياع الذى يجعله دائما على وشك أن يذرف الدموع • وهو فوق هذا كله رقيق ومهذب ، ويعتمد على الحدس (وهو فى هذا رومانسى) • أكثر من اعتماده على العقل ، أما وسـيلة تجسـيم ذلك فيدرجها المخرج فى ثلاث نقاط رئيسية تتعلق بمظهره أو حركته السائدة على المسرح وهى :

١ ــ حركة يده التى تعبر عن الخجل والألم ، وهى حركة توحى دائما بانه يريد أن يستفسر عن شىء ما أو يتعلم شيئا ما •

٢ ــ هو دائما يخفض رأسه تعبيرا عن الألم أو الخجل •

٣ ــ قوة ارادة مفاجئة حينما يتخذ قرارا أو يؤكد شيئا •

وتأتى بعد ذلك شخصية ليدوك (الدكتور) ويحدد المخرج جوهرها فى هذه العبارة : أن يدرك الأمور حتى النهاية ، عقليا وفيزيقيا ، وهو عقلية نشطة ، تحاول دائما أن تبحث عن اجابات عملية نافعة للأسئلة المطروحة • له عقلية محارب ، يفكر بوضوح وشجاعة تصحبها اداة صلبة فى أن يحقق هدفا • ولذلك فان الوسائل المادية لتجسيم ذلك على خشبة المسرح هى دائما ضبط النفس ••• والرغبة الدائمة من جانبه فى شرح الأشياء ، يعبر عنهـا ماديا باشــارة بأصبعه الى الأمام بطريقة الطبيب الذى يحدد موطن الداء ويشير اليه بأصبعه فى جسم المريض • ثم امساك رأسه بين يديه للتقليل من الألم الذى ينتابه عندما يدرك تناقضاته الداخلية • ثم تتحدث النوتة بعد ذلك عن شخصية ليو (الرسام) وجوهر هذه الشخصية هو : طرح السؤال • وهو بطرحه للسـؤال يجسم الخوف والقلق والأمل والاضطراب والارهاق الذى ينتج عن هذا كله • وهو شخصية تسيطر عليها الكثير من البراءة • ولديه

ـ بشكل أو بآخر ـ احساس بالذنب لأنه برىء ! وهروبه من هـذا الاحساس بالذنب هو دائما شرب القهوة · اما تجسيم ذلك من خلال الحركة فهو ميله دائما الى فتح ذراعيه ، كأنه يلقى سؤالا على العـالم ويتوقع الاجابة ، ثم حينما لا يتلقى الاجابة يخفض ذراعيه فى احساس بخيبة الأمل · ثم تأتى بعد ذلك شخصية بابار (العامل ـ الكهربائى) · وجوهر هذه الشخصية هو : أن يحاول انقاذ نفسـه من خـلال معتقداته الاجتمـاعية وما تقدمه هـذه المعتقدات من اجابة عن الأسئلة المطروحة · وايمانه بانتصار الاشتراكية يقوى من عزيمته ويمده بالصـلابة · ولذلك فان ملابسه ، وهى الملابس التقليدية للعامل الفرنسى · لابد أن توحى بالصلابة ، كأنها درع محارب ، وقد حـاول دائما الاجابة عن الأسئلة المطروحة من خلال حياة قوامها العمل والكفاح · وتجسيد ذلك بالحركة الجسمية لابد أن يكون واضحا من خلال قامته المشدودة ومنكبيه العريضين وقبضة يده الصارمة دائما · ثم تأتى شخصية موتسـو (الممثل) وجوهرها هو الحياة فى سبيل مثل أعلى يستمده من المحيط الثقافى الذى يعيش فيه ، أو ما يسميه هو (جمهوره) ، وهو فنان بورجوازى ، شعاره هو انه كفنان ، يخدم الجمهور ، ووطنه ، والانسانية ، وهو يرى فى هـذا المبرر الوحيد لوجوده ، ولذلك فهو يحس بأنه انسان محترم ، لابد أن يشوب شخصيته شىء من النبالة ، وتجسيم ذلك بالحركة هو قوامه المشدود دائمـا وميله الدائم الى أن يلقى برأسه الى الوراء مراعيا فى حركاته الجسمية كلها الرقة والرشاقة ·

تلك هى الطريقة التى كان يعمل بها عقل كليرمان الخلاق من خـلال نوتة الاخراج ، واذا كانت هذه النوتة تلقى الكثير من الضوء على عمليـة الخلق ، فى ميدان يصعب علينا أن نحدد فيه من أين تبدأ هذه العملية ، فانها أيضا درس مفيد لجميع المخرجين ·· درس فى المنهج ، الذى يتبعه أحد كبار مخرجى هذا العصر ·· حتى يستطيع فى النهاية أن يوصل الينا ـ بأمانة ـ نصا مسرحيا ·

★★★

قلها ٠٠ ولو بالكوميديا الموسيقية

رغم وجود يوجين اونيل وارثر ميللر وتنسى وليامز وادوارد البى على خشبة المسرح العالمى فمازال الكثير من الدراسين يعتقدون ان المسرح الامريكى لا يعدو ان يكون ابنا للمسرح الاوروبى العتيق وامتدادا له ‥ ومازالت هذه التبعية المفروضة على المسرح الامريكى ـ اما تاريخيا واما فنيا ـ تقلق كثيرا من يعملون فيه أو يكتبون له ‥ وفى الدراما الحديثة لم تستطع امريكا حتى الآن ان تنجب كاتبا فى عظمة ابسن أو شسموخ ستريندبرج ، وحتى عنـــدما قامت حركة اللامعقول وانتشرت على خشبة المسرح العالمى ، وظهر البى فى امريكا قيل انه تابع مخلص لهذه المدرسة أو الحركة، وقام البى نفسه يقول فى أحد احاديثه الصحفية انه لا تابع ولا يحزنون وهو حتى لا يعرف من كلمة اصطلاح (مسرح اللامعقــول) الا كونــه عنوانا لكتاب كتبه الناقد مارتن اسلن !

هذه التبعية نفسها هى التى فرضت على المشتغلين بالمسرح فى امريكا ان يبحثوا عــن شيء جــديد يقدمــونه للمسرح فى العالم ‥ واذا كانوا لم يستطيعوا ان يحققوا هذا الجديد فى مجال الدراما ، فليكن فى مجال جــديد يسمى بالكوميديا الموسيقية ! وقد احتار النقاد فى تعريف الكوميديا الموسيقية هل من المفروض انها كوميديا درامية محشوة ببعض الاغانى التى تســلى الجمهور، أم هى نوع من المسرحيات اشبه بالاوبريت أم هى أى دراما سواء اكانت كوميديا أم مسرحية جادة تحتوى على بعض الاغنيات، وقد تلحن منها بعض المواقف ، والحقيقة ان سبب هــذه الحيرة ينبع من تعدد الكوميديات الموسيقية أو بالاحــرى المسرحيات الموسيقية التى دخــلت حتى الآن تــراث المسرح الامريكى ٠ فبعــد ان ارتبط هذا النوع من الاعمال بالمسرح التجارى وكان شيئا اشبه بالاسكتشات الفكاهية الغنائية قدم المسرح الامريكى مسرحيات موسيقية مثل أوكلاهوما كما قدمت أعمال أخرى مثل (جنوب الباسفيك) والاثنان لروجرز وهامرشتين وقدمت أيضا أعمالا مثل (قصة الحى الغربى) التى رأتها القاهرة فيلما ســينمائيا منذ عدة أعوام ٠ وأصــبح النقــاد

فى حيص بيص ـ اذ لا يمكن ان تسمى هذه الاعمال كوميديات موسيقية ‥ انها اعمال دراميـة متكاملة تلعب فيهـا الموسيقى والغناء دورا وظيفيا فى تطوره الحدث وفى تفسيره ، كما تتكامل فيها الموسيقى مع الغناء مع التمثيل فى وحدة عضوية تختلف تماما عن شكل المسرحية المعروف ، وفى نفس الوقت هى ليست كوميديا … بل ان قصة الحى الغربى بالذات تراجيديا مقتبسـة عن مأساة شكسبير الخالدة روميو وجولييت ·

اذن فدخول اعمال ترقى الى مستوى الفن الرفيـع فى مجال الكوميديا الموسيقية حتم على النقاد ان يبحثوا فى امكانيات هذا الشكل الجديد الـذى تقول امريكا انها اضافته الى الاشكال المسرحية فى العالم ‥ وفى هـذه الحالة أيضا يصبح علينا ان نعرف ماذا يمكن للكاتب ان يقول من خـلال هذا الشكل ‥

ان نظرة الى احد المواسم الماضية عـلى مسـارح برودواى توضح لنا ان ما يسمى بالكوميديا الموسيقية قد أخذ نصيب الاسد فى العروض المسرحية ‥ فقد كان عددها فى ذلك الموسم على مسارح برودواى وحدها ستة عشر عملا جديدا ‥ ولنر ماذا يبقى منها للزمن فنبدأ بالأسوأ الى الأحسن فى ترتيب تصاعدى · كان هناك مثلا كوميديا اسـمها (هناك وقت للغناء) وهى فى جوهرها مسرحية جادة · ولم تقل شيئا أكثر من قصة حب فيها القليل من الاحساس المأسوى والكثير من الاسراف فى (دلق) العواطف على المسرح ‥ والاكثار من الأغانى العاطفية ‥ ومسرحية (ناطحة السحاب) مثلا كانت تتناول موضوع الآلة فى المجتمع الحديث على طريقة المر رايس فى مسرحياته التعبيرية ولم تنجح فى أن توصل الاحساس بميكانيكية الحيـاة الحديثة وخلوها من الروح ‥ فقد كانت المسرحية ذاتها بأغانيها خالية من الروح ‥ والسبب على ما أعتقد هو عدم قدرة المؤلف أو الملحن أن يفهم أن المسرحية التقليدية التى تعتمد على الحوار فقط تختلف عن المسرحية الغنائية ‥ فقد كانت الاجزاء الحـوارية مستقلة تمـاما عن الاغانى ‥ ولم تنجح الاغانى نفسها فى أن تكون تعبيرية لكى تتفق مع موضوع المسرحية ككل ·

ولنضرب مثلا اخر بواحـدة من افضـل الكوميديات الموسـيقية التى قدمت فى نفس الموسم وأكثرها اقترابا من الفن الجيد٠٠وهى (رجل لامانشا) ٠٠ هذا العمل مقتبس عن رواية سيرفانتيس الخالدة دون كيشوت وعن تاريخ حياة سيرفانتيس نفسه ٠٠ ولذلك فهى قد ضمنت لنفسها موضـوعا جيدا ، وهو أيضا موضوع يسمح للكاتب ان يحوله بسهولة شـديدة الى كوميديا موسيقية ٠٠ وقد نجحت المسرحية فى ان تعطى للجمهور الاحسـاس بأنهم قد قرأوا عمل سيرفانتيس باكمله وعرفوا بعضا من حيـاته ٠٠ لكنها ايضـا نقلت اليهم الاحساس بأنهم يشاهدون دون كيشوت وتابعه وهم يسيرون فى المراعى الامريكية الواسعة ٠٠ ونقلتهم الى جو يختلف عن أسبانيا القديمة ٠٠ جو اعمال مثل أوكلاهوما لروجر وهامرشتين ٠

ما السبب اذن فى ان المسرحيات الموسيقية التى عرضت فى ذلك الموسم فشلت فى ان تقول شيئا ؟! السبب انها لم تعرف كيف تقول ما تقوله من خلال هذا الشكل المعين ٠٠ فليست الكوميديا أو المسرحية الموسيقية مجرد أحداث تصلح اطارا لبعض الاغانى والرقصات وانمـا هى شـكل مسرحى تلعب فيه الروح الغنائية الدور الاول ٠٠ واذا توفرت هذه الروح فى الاجـزاء الممثلة كما تتوفر فى الأغانى ، وإذا توفرت الوحدة العضـوية بين التعبير بالغناء والتعبير بالحوار عن حدث واحـد يطوره ويصعد به الحـوار والغناء على سواء ٠٠ هنا فقط تستطيع المسرحية الموسيقية ان تقـول شـيئا ٠٠ وتقوله بطريقة خاصة بها تختلف عن الدراما العادية ٠٠ وعلى رأى ناقد النيويورك تايمز (مفروض ان المسرحية الموسيقية هى أهم ما أسهم به الامـريكيون فى الاشكال المسرحية والمفروض ان برودواى أمهـر ما تكون فى هـذا الشـكل بالذات ، فلتقل ما تريد بالموسيقى اذن ٠٠ ولكن لابد ان تقول شـيئا !) ٠

* * *

ايفـيتا

والدراما الموسيقية .. السياسية

تعتبر مسرحية «ايفيتا» أخطر وأهم حدث مسرحي عالمي في أواخر السبعينات وهي دراما موسيقية تتخذ موضوعها من حياة ايفا بيرون الزوجة الأولى للدكتاتور الأرجنتيني السابق خوان بيرون وشريكته منذ صعوده الى الحكم وتألق نجمه ، والتي وقفت بجواره في أخطر سنوات الفترة الأولى من حكمه قبل أن يتم نفيه الى أسبانيا بعد وفاتها ·· والمرأة التي كانت خلف العديد من قراراته ومواقفه السياسية ·

وتنبع أهمية هذه المسرحية من تناولها لشخصية نسائية من أهم شخصيات التاريخ المعاصر في العالم ·· والعالم الثالث على وجه الخصوص ·· كما أنها تبدأ موجة جديدة في الدراما الموسيقية ، وهي تناول أحداث التاريخ المعاصر والقريب بعد أن كانت الدراما الموسيقية تقتصر في معظم الأحوال على الموضوعات التاريخية ، لما توفره هذه الموضوعات من ثراء في الملابس والمناظر المسرحية وحيل الابهار في العرض المسرحي ··

وتنبع أهمية « ايفيتا » أيضا من أنها تقدم موضوعا سياسيا صرفا وليس موضوعا اجتماعيا أو عاطفيا كما جرت العادة في معظم المسرحيات الموسيقية ان لم يكن كلها ·· وكما انها تقدم شخصية هامة من شخصيات النضال السياسي المعاصر هو ارنستو جيفارا ليعلق على الحدث ويفسره ويضعه في اطاره الصحيح · فكأن المؤلف لم يكتف بسيرة ايفا بيرون وحدها وانما جعلنا نراها من منظور معين ·· وهي سعي دول العالم الثالث الى التحرر والحرية وجيفارا هنا هو رمز سعي الشعوب الى الحرية ·· وهو – في المسرحية – يقف من ايفا بيرون ومن قضية الحكم العسكري موقف الناقد احيانا · والساخر أحيانا أخرى ·· والثائر أحيانا كثيرة ··

ولكن المسرحية ـ فى نهاية الأمر ـ لا تتحدث عن ارنستو جيفارا ٠٠ وان كان يلعب فيها دور الكورس والمعلق ويمتزج احيانا فى الحدث دون أن يكون جزءا منه ٠٠ وانما هو العين الخارجية التى تنظر الى الحدث بمنظور الثائر ٠٠ ومنظور الشعب ٠٠ أما الحدث الأساسى فى المسرحية فهو قصة صعود ايفا بيرون من مذيعة مغمورة الى ان أصبحت ساعة مماتها وهى زوجة لبيرون واحدة من أهم الشخصيات السياسية فى تاريخ العالم الثالث عموما وأمريكا اللاتينية على وجه الخصوص ٠٠

فمن هى هذه المرأة ٠٠ وما هى الجوانب المتعددة لشخصيتها ٠٠ وكيف تم صعودها وسيطرتها على زوجها وبالتالى على الكثير من قراراته السياسية ، وكيف تناولت المسرحية هذا كله ؟!

قبل أن نجيب على هذه الأسئلة أود أن أوضح ان المسرحية مكتوبة من أولها الى آخرها بالشعر ٠٠ وهو شعر مرسل بسيط يكاد يقترب من لغة الحديث اليومى بايقاعاته الواقعية ٠٠ ومؤلفها هو الكاتب الشاب « تيم رايس » الذى كتب من قبل مسرحية « المسيح نجما عالميا » والتى أثارت ضجة كبرى عند عرضها وجاء عمله الثانى « ايفيتا » ليؤكد موهبته العظيمة رغم صغر سنه (ولد عام ١٩٤٤) ، اما مؤلف موسيقى المسرحية « أندرو لويدوبر » فهو أيضا نفس مؤلف موسيقى مسرحية « المسيح » وهو يكون مع تيم رايس ثنائيا فنيا تميز به موضوع مسرحيتهما الأولى والثانية من اثارة وجدة اختيار الموضوع والتناول الفنى ٠٠ أما المخرج هارولد برنس فهو واحد من أهم مخرجى الدراما الموسيقية فى المسرح المعاصر ٠

تبدأ المعالجة الدرامية التى يقدمها تيم رايس فى هذه المسرحية الجميلة بمشهد قصير فى سينما بمدينة « بيونس ايريس » يوم وفاة ايفا بيرون فى ٢٦ يوليو عام ١٩٥٢ ، وبتوقف عرض الفيلم يعلن أحدهم وفاتها ويخرج الجمهور من السينما ، كما يخرج الناس الى الشوارع وهم فى حالة من الحزن العميق والصدمة الشديدة ٠ ويخرج الى المسرحية شخصية ارنستو

جيفارا الذى يخاطب الجمهور كما يخاطب الممثلين ساخرا من مظاهر الحزن وهستيريا البكاء التى انتابت الناس :

جيفـارا :

من هى هـذه القديسـة ايفيتا حتى تشبعوا انفسكم لطما وبكاء على فقـدها ؟ ولم تعتبرونها الهه ·

ـ كانت تعيش بيننا ؟

ـ ولم ينتابكم الهلع عندما تذكرون أنكم من الآن ستعيشون بدونها ؟

ـ لم تكن الا امرأة عادية ـ حقا كانت لها بعض لحظات العظمة ··

ـ كان لهـا اسـلوبها فى التعـامل ·· ولكن يالها من فرجـة عندما احتشد الناس أمام قصر روسادا الوردى صائحين « ايفا بيرون » ·

ـ ولكنها ماتت الآن ·

ـ وبمجرد أن تنتهى مراسم جنازتها ·· سوف تكتشفون جميعا ·· انها لم تكن شيئا !

وبطبيعة الحال فان تشى جيفارا ـ الشخصية التاريخية ـ لم يكن له علاقة بايفا أو خوان بيرون ، ولم يثبت انه قابلها فى حياته ·· فهو قد ولد عام ١٩٢٨ فى الأرجنتين ، وبذلك يكون فى الرابعة والعشرين من عمره عندما ماتت ايفا بيرون ·· وكان جيفارا من أشد المعارضين لنظام بيرون الدكتاتورى، واشترك فى النشاط الثورى لقلب حكومة بيرون فى أوائل الخمسينات · وفى عام ١٩٥٢ نال شهادة الطب ثم غادر الأرجنتين ليبدأ بعد ذلك نشاطه الثورى فى جميع أنحاء أمريكا اللاتينية حتى قتل فى بوليفيا فى أكتوبر ١٩٦٧ ·· وأصبحت أسطورة تشى جيفارا فى أمريكا اللاتينية رمزا للثورى الذى يقـاوم الظلم والدكتاتورية فى كل مكان ··

اما تشى جيفارا ـ كما فى المسرحية ـ فهو كما تقدم القول مجرد حيلة مسرحية ٠٠ راوى أو كورس أو معلق ٠٠ يعبر عن وجهة نظر الثائر فيما يتم من أحداث لم يعشها جيفارا الحقيقى ولم يشهدها شخصيا ٠٠ ولذلك فهو الشخصية الوحيدة فى المسرحية التى تخرج عن اطار الأحداث الواقعية التاريخية كما تمت فى زمانها ٠٠

بعد مشهد الجنازة الأول وتعليق جيفارا الساخر عليه ٠٠ تعود بنا الأحداث الى البداية فى عام ١٩٢٤ عندما كانت ايفا فى الخامسة عشرة من عمرها ، وعلى علاقة بمغنى التانجو أجستين ماجالدى ٠٠ والتى كانت تحاول أن تغريه بأن « يكتشف » مواهبها كمغنية ويسمح لها بالعمل معه فى أحد الملاهى الليلية التى كان يغنى فيها بينما هو يرفض ذلك محذرا اياها من اضواء بيونس ايريس الساحرة ومن الحياة فى مجتمع هذه المدينة التى لا تعترف الا بالأغنياء أو بأفراد الطبقة الوسطى العليا ٠٠

ولكن ايفا لم يكن لطموحها حد ٠٠ فهى كانت قد قررت أن تغزو بيونس ايريس من أوسع ابوابها ٠٠ لا يوقفها عند طموحها حد ٠٠ فهى الابنة السادسة لأسرة ريفية فقيرة من قرية لوس تولدوس التى تبعد عن المدينة بمائة وخمسين ميلا ، وأبوها « خوان دوارت » لم يعقد أبدا قرانه على امها « خوانا ابراجوين » رغم انه أنجب منها ستة أطفال ٠٠ كلهم غير شرعيين !

والحق ان أم ايفا شجعت ابنتها على الانخراط فى عالم الاستعراض ببيونس ايرس ووافقتها على أن تتخذ من المغنى « ماجالدى » وسيلة الى ذلك لعلها تصبح هى الأخرى نجمة من نجوم الاستعراض ٠٠ ولكن ماجالدى ـ فى المشهد الثانى ـ يثنيها عن عزمها خائفا عليها من عالم الملاهى الليلية من جهة ٠٠ وغير مؤمن بموهبتها من ناحية أخرى ٠٠ فيأبى « اكتشافها » ويذكره جيفارا بأنه لو كان قد « اكتشفها » لأصبح الآن من اشهر شخصيات التاريخ لأنه لا يعلم ماذا يضمر التاريخ لهذه الفتاة ٠٠ أما وقد كان من الغباء بحيث رفضها فقد حكم على نفسه بأن يموت مغنيا مغمورا ٠٠ وهو لا يعلم ان نجم

ايفا سيصعد الى السماء ! هذه تعليقات جيفارا الساخرة !! وهى لا تسخر فقط من ايفا ولكن من بيونس ايريس ومجتمعها الفاسد !!

ولكن طموح ايفا لا يتوقف ٠٠ فهى تتقدم للعمل بالاذاعة ٠٠ وبالفعل تصبح مذيعة معروفة كما اشتركت فى عدد من التمثيليات الاذاعية ــ وكانت أول تمثيلية اذاعية تشترك فيها عام ١٩٣٩ ــ كما حاولت أن تمثل فى السينما ولكنها فشلت فى ذلك فمضت فى العمل كمذيعة وممثلة فى الاذاعة ٠٠ وكان لها عام ١٩٤٣ برنامج عن شهيرات النساء فى التاريخ تقوم هى فيه بدور البطولة فمثلت فى هذا البرنامج شخصيات الملكة اليزابيث ، وجوزفين عشيقة نابليون ، والامبراطورة الروسية كاترين ولادى هاملتون ٠٠ وكان اختيارها لهذه الشخصيات دليلا على رغبتها الدفينة فى ان تكون واحدة من تلك النساء ٠٠ شهيرات التاريخ ٠٠

وتمر المسرحية على هذه الفترة من حياة ايفا (التى كان اسمها حتى ذلك الوقت ايفا دوأرت) مر الكرام فى مشهد قصير ولكنه عميق الدلالة ٠٠ فنجد تشى جيفارا يعبر عن اعجابه بصعود ايفا شيئا فشيئا وبثبات من فتاة ريفية فقيرة الى مذيعة معروفة ٠٠ ولم يكن هذا طبعا رأى جيفارا الحقيقى ٠٠ الذى ربما اذا سئل عن هذا الصعود السريع للفتاة الفقيرة ايفا لوصفها بالانتهازية ومحاولة التعلق باهداب طبقة البورجوازية ٠٠ ولكن جيفارا المسرحية هو شخص آخر كما تقدم ٠٠ مجرد معلق ٠٠ أو صوت ٠٠ وربما كان هذا الاستخدام للشخصية التاريخية جيفارا من أهم مواطن الضعف فى هذه المسرحية الجميلة ٠٠

● بيرون والحكم العسكرى

وفى المشهد التالى تقدم لنا المسرحية لأول مرة شخصية بيرون فى مشهد قصير يلخص تماما كل خصائص لعبة الحكم العسكرى والاستيلاء على السلطة فى دول أمريكا اللاتينية ٠ فها نحن نرى مجموعة من ضباط الجيش

الأحرار الذين سموا أنفسهم (مجموعة الضباط المتحدين) من بينهم خوان بيرون ‥ ويجلسون على كراسيهم فى حلقة مستديرة ‥ وبينما يدور الحوار بينهم ويحتدم النقاش ‥ يقفون ‥ ثم عندما يعودون الى الجلوس على مقاعد يكتشفون ان واحدا منهم لا كرسى له ‥ فيخرج ‥ وتتكرر اللعبة حتى لا يتبقى سوى كرسى واحد يستولى عليه فى النهاية بسرعة وذكاء بيرون ليبدأ سنوات حكمه الدكتاتورى الطويل للأرجنتين ‥

وقد ولد خوان بيرون فى ٨ اكتوبر عام ١٨٩٥ لأسرة فقيرة وفى عام ١٩١١ التحق بالأكاديمية العسكرية (الكلية الحربية) وهو فى السادسة عشرة وساعده جسمه الفارع القوى على أن يصبح بطلا رياضيا مرموقا فى الكلية ‥ وتخرج برتبة ملازم ثان ، ثم تدرج فى رتب الجيش الى أن عين عام ١٩٣٦ ملحقا عسكريا فى شيلى ، ثم فى ايطاليا حيث عاش عن كثب مع موسولينى وأعجب بالتكنيك العسكرى والسياسى للدكتاتور الايطالى ‥ ولا شك ان بيرون قد تأثر أشد التأثر بموسولينى ونظرياته السياسية وبأساليبه فى احكام قبضة الدكتاتورية على بلاده ٠ ومع ذلك لم تكن أخطاء موسولينى تخفى عليه وهو القائل فيما بعد « سوف نقيم (فى الأرجنتين) نظاما فاشيا وسنحذر الا نقع فى نفس الأخطاء التى وقع فيها موسولينى » ٠

وأثناء عمله فى ايطاليا ‥ قام بيرون أيضا بزيارات لألمانيا الهتلرية حيث تشبع بالكثير من أفكار هتلر ٠

وفى عام ١٩٣٦ انتخب روبرتو أورتيز رئيسا للجمهورية فى الأرجنتين ‥ والواضح انه جاء على رأس الدولة بعد انتخابات لا يشك أحد انها مزورة ‥ ولكنه كان حاصلا على تأييد قواد الجيش الذين كانوا يريدونه أن يكون مجرد واجهة بدون سلطات حقيقية ‥ بينما يمارسون هم الحكم الحقيقى باسمه ٠ وهكذا جاءوا به الى الحكم ‥ ولكن اورتيز كان رجلا أمينا مع نفسه ومع مسئوليته مصمما أن يمارس كل حقوقه الدستورية فما ان ولى الحكم حتى بدأ التحقيقات على أوسع نطاق فى جميع مظاهر الفساد التى تفشت فى البلاد والتى تميز بها حكم سلفه الرئيس جستو ٠ وكان أورتيز يريد أن يقيم

ديمقراطية حقيقية فى الأرجنتين تعطى فى ظلها الطبقات الكادحة والعاملة حقوقها السياسية والاجتماعية كاملة ٠٠ كما يتاح فيها لجميع أبناء الأرجنتين فرصة المشاركة فى شئون بلادهم ٠

وبالطبع لم يكن هذا ما يريده قواد الجيش من أورتيز الذين ظنوا فى البداية أنه سيكون مجرد واجهة لحكمهم فبدأوا يكيدون له ٠ وكان أورتيز ـ لسوء الحظ ـ رجلا معتل الصحة ، وفى عام ١٩٤٠ تدهورت صحته الى الحد الذى اضطر معه أن يخول جميع سلطاته الى نائب الرئيس رامون كاستيللو ولا يحتفظ من الرئاسة الا بالاسم فقط ٠٠ وكان كاستيللو هذا من أعدى أعداء الديمقراطية فوافق ذلك هوى فى نفس قواد الجيش ٠

وقد عاد بيرون الى الأرجنتين فى فترة تسليم السلطة من الرئيس أورتيز الى نائبه كاستيللو وأتباعه ٠ وكانت الحرب العالمية الثانية قد بدأت لتوها فى القارة الأوروبية ، وبدا ساعتها أن هتلر سوف يكتسح بانتصاراته أوروبا كلها ٠ والتهب خيال الضابط الشاب بيرون بانتصارات هتلر واشتعل حماسه للنازية حتى بدأ يفكر فى أن يجعل من الأرجنتين فى أمريكا الجنوبية المعقل اللاتينى للرايخ الثالث فى المانيا ٠

وبدأ يؤمن أشد الايمان ان خلاص الأرجنتين ومجدها لن ياتى الا على أيدى حكومة عسكرية ٠٠ أما الحكومات المدنية فهى لا يمكن أن ترتقى الى مستوى الحكم الذى حققه هتلر فى أوروبا !

وهكذا تكون فى الجيش مجموعة من « الضباط الأحرار » أطلقوا على أنفسهم مجموعة الضباط المتحدين فى عام ١٩٤٢ أصبحت تتطلع الى الاستيلاء على السلطة وكان خوان بيرون من الشخصيات الرئيسية البارزة فى هذه المجموعة ٠ وفى ذلك الوقت كان كاستيللو قد أصبح رئيسا ، وتفشت أثناء حكمه مظاهر الفساد السياسى فأصدرت مجموعة الضباط المتحدين بيانا تعلن فيه ان الدكتاتورية العسكرية هى السبيل الوحيد لقيادة البلاد الى « آفاق رحبة من المجد والفخار » ٠ وفى ٤ يونيو ١٩٤٣ قامت مجموعة الضباط

المتحدين بانقلاب على كاستيللو واستولوا على السلطة وعينوا الجنرال راميريز رئيسا للجمهورية ، وأصبح خوان بيرون قائدا عاما للجيش ووزيرا للحربية • وكان بيرون فى ذلك الوقت قد أصبح شخصية عامة يشار اليها بالبنان •• ويهتم بها أفراد الشعب الأرجنتينى أشد الاهتمام ••

ومن بين أفراد الشعب الذين كان لديهم اهتمام خاص ببيرون ايفا دوارت •

فى ذلك الوقت كانت ايفا مذيعة ناجحة وبعد نجاح الانقلاب بدأت تتودد الى ضباط الجيش وبالذات الى الكولونيل اميرت الذى عينه الانقلاب وزيرا للاعلام والبرق والبريد ••

انتصر « بيرون » على « تامبوريني » منافسه على مقعد الرئاسة •• وذلك بمساعدة زوجته « ايفا » التى بدأت منذ ذلك الحين تظهر شهوة عارمة للسلطة • وربما كان مبعث هذه الشهوة للسلطة هو رغبتها فى الانتقام من الأرستقراطية الأرجنتينية التى رفضت قبولها بين أوساطها حتى بعد أن تولى زوجها الحكم • ولذلك فقد أخذت فى أحاديثها العامة تعبر عن حبها وارتباطها بالطبقة التى خرجت منها • وقامت بالعديد من الأعمال التى ترفع المعاناة عن كاهل الطبقات الفقيرة •• ولم يكن هذا فقط بسبب حبها لهذه الطبقات وانما بسبب حنقها على الطبقة الارستقراطية وليس بدافع الحرص الشديد على العدالة الاجتماعية •

ومنذ اللحظة التى تولى فيها زوجها السلطة لم تدخر ايفا وسعا فى الظهور بمظهر الثراء الفاحش ، فما من مرة ظهرت فيها فى مناسبة عامة الا وكانت محملة بالمجوهرات الثمينة التى تتزين بها • مرتدية أفخر الثياب المصممة خصيصا لها فى باريس ، أما فى حياتها الخاصة فى القصر فهى دائما محاطة بمصففى الشعر وأخصائيى التجميل والماكياج ومصممى الأزياء كما نرى فى مشهد من أمتع مشاهد المسرحية حيث نجد المؤلف – فى رنة سخرية واضحة منها – يجرى على لسانها هذه الكلمات •

ايفا : انا بنت الشعب

ولذلك فالشـــعب محتـاج الى أن يعبدنى زينـونى اذن بمساحيق كريستيان ديور أريد أن اكون باهرة الجمـال

أريد أن أكون متألقة كقوس قزح

فالشعب لابد له من شيء يهز مشاعره

وأنا أيضا محتاجة لما يهز مشاعرى

مصممو الشعر : العينان ! الشعر ! الشفتان ! الجسم ! الصوت ! طريقة المشى والكلام ! صورتها أمام الشعب !

ايفا : انا بنت الشعب ..

ومهم جدا أن تجملونى من أجل الشعب

هيا اجعلوا منى زهرة الأرجنتين !

أريد أن أخطف الأبصار

أن أكون متألقة كقوس قزح

فالشعب يحتاج الى من يجسد أحلامه

وأنا ايضا محتاجة الى نفس الشيء ..

ومنذ اللحظة التى تولى فيها زوجها الحكم ، أخـذت ايفـا بيرون تعين اقاربها فى المراكز الحساسة ومراكز السلطة ، فعينت أخاها خوان دورات فى منصب السكرتير الخاص لرئيس الجمهورية ، وزوج أختها محافظا للعاصمة بيونس أيرس وزوج أختها الآخر مديرا للبرق والبريد والثالث مديرا للجمارك أما زوج أختها الرابعة فقد عينته قاضيا للمحكمة العليا . ومن خلال هـذه التعيينات أصبحت ايفا بيرون تسيطر على وسائل الاتصال فى الأرجنتين وعلى الحكومة المحلية وعلى جدول مواعيد زوجها من خلال سكرتيره الخاص وكذلك على البرلمان والمحكمة العليا ، ولم ينجح من سطوتها وتسـللها الى المراكز الحساسة سوى الجيش الذى تركته ايفا لزوجها بيرون يتعامل معه بطريقتـه الخاصة .

وفى أوائل حكم زوجها قامت برحلة طويلة الى أوروبا سميت برحلة « قوس قزح » كان الهدف منها الحصول على احترام العالم القديم وتبديد الصورة التى ارتسمت فى أذهان الأوروبيين والتى تربط بين الأرجنتين وألمانيا النازية • وكذلك لاعادة فتح أسواق أوروبا أمام اللحوم والحبوب الأرجنتينية • وكانت رحلة قوس قزح رحلة ناجحة تماما استقبلتفيها ايفا فى أسبانيا وفرنسا وأيطاليا استقبال الفاتحين • أما فى انجلترا فقد أصابتها خيبة أمل شديدة عندما رفض الملك جورج السادس أن يستقبلها فى المطار ولم يدعها أثناء الزيارة لمقابلته وانما وجهت اليها الملكة الدعوة لشرب الشاى معها فى احدى قلاع الأسرة وليس فى قصر بكنجهام الرسمى فرفضت الدعوة وعادت الى بلادها غاضبة وقررت أن تقطع العلاقات بين الأرجنتين وانجلترا •

ايفا : من يظن ملك انجلترا نفسه ؟
تدعونى الملكة لشرب الشاى فى قلعة من قلاعه ؟
سيدة الأرجنتين الأولى لا يليق بها أقل من قصر بكنجهام •
اذا كانت انجلترا تستطيع أن تستغنى عنى فالأرجنتين تستطيع أن تستغنى عن انجلترا !

وعندما عادت ايفا الى الأرجنتين اشتدت حرب الارستقراطية ضدها ، تلك الأرستقراطية التى لم تنس أبدا أصلها الوضيع •• ولا الفترة التى قضتها عشيقة لبيرون كما لم تغفر لها أبدا نجاحها كزوجة للرئيس •• وفى المشهد التالى لعودتها من الرحلة نجد أفراد الأرسقراطية يواجهونها بهذه الكلمات :

أفراد الأرستقراطية : وهكذا تنتهى كل قصص الجنيات فالممثلة وحدها هى التى تستطيع أن تتظاهر بأن أمور الدولة تحت سيطرتها •• وان هذه آخر تمثيلية لها •• ثمان
عروض فى الاسبوع ••
اثنان منهما ماتينيه ••
متى تتعلم فتاة الكورس
ان السلطة لا تدوم ••

وعندما ترفض جمعية « سيدات الخير » وهى اكبر جمعية خيرية نسائية أرستقراطية أن تختار ايفا رئيسة فخرية لها • تقرر هى أن تنشىء مؤسسة خيرية خاصة بها •• وتجعلها اكبر مؤسسة خيرية فى البلاد وتسميها «مؤسسة ايفا بيرون » •• ويواجهها تشى جيفارا بهذه الكلمات التى تحمل الكثير من السخرية •

تشى : اعذرى تدخلى فيما لا يعنينى ولكن مشاعرك الرقيقة هذه لم تغير شيئا من بؤس الفلاحين • لا أريد أن أبدو سخيفا ناكرا للجميل ولا أحب الشكوى • ولكنى أتساءل •• عندما أنشأت هذه المؤسسة : أكنت تدافعين عن أى قضية سوى قضيتك الشخصية ؟

ايفا : كل ما فعلته ستغفره لى هذه المؤسسة الخيرية !

وفى عام ١٩٥٢ كانت ايفا تعمل ١٨ ساعة فى اليوم فى ادارة شئون مؤسساتها الخيرية تدفعها ـ كما كانت تقول ـ الرغبة فى أن تقضى على الفقر فى الأرجنتين • ولكن هذه المؤسسة لم تفلح فى أن تقدم حلولا جذرية للمشاكل الاجتماعية فى البلاد وانما أعطت ايفا الفرصة لكى تزيد من شعبيتها وتصبح معبودة الجماهير •

ولقد أصبحت ايفا معبودة الجماهير بالفعل فى الشهور الأخيرة من حياتها عندما وقعت فريسة للمرض • ففى حوالى منتصف عام ١٩٥١ تدهورت صحة ايفا بشكل ملحوظ • وفى بداية المرض رفضت أن تقوم بأى فحوصات طبية أو تختصر جدول عملها اليومى الشاق • وكانت انتخابات الرئاسة سوف تتم فى نوفمبر فى نفس العام ورشحها بيرون لتشغل منصب نائب رئيس الجمهورية فى فترة الرئاسة التالية •• ولكن الأطباء اكتشفوا أنها مصابة بسرطان الرحم • تصيح ايفا فى شى جيفارا فى ألم قاتلة :

ايفا : كم اتمنى أن أعيش مائة عام !
ولكن وهن الجسم يزيد يوما بعد يوم •
آه يا الهى •• ما فائدة القلب القوى فى جسم أصابه الانهيار ؟

وحتى نهاية حياة ايفا ظل العسكريون فى الجيش على موقفهم منهـا • فالمؤسسة العسكرية لم ترض ابدا عن زوجة زعيمها • ووصل الصراع بين ايفا والمؤسسة العسكرية الى قمته عندما تم ترشيحها لمنصب نائب الرئيس • وفى المشهد التاسع عشر نجد ضباط الجيش ينشدون :

الضباط : لا بأس أن تظهر السـيدة التى بجـانب الرئيس اهتماما بالشئون العامة •

لكن يجب الا نغمض عيوننا عن مطامعها الحقيقية •

انها تغطى على قوة الحكومة ، وعليها أن تعود من حيث جاءت ،

فهى ليست سوى امرأة

ولم ينتخبها الشعب لأى منصب رسمى •

وفى أحسن الأحوال هى مجرد درة على جبين الشعب •

بيرون : ولكنها كل ما يملك هذا الشعب ، انها ماسة براقة فى ظلام حياتهم الكئيب ، والماس أقوى الأحجار الكريمة ، لذلك يعيش أبدا •• وعلى أية حال ، دلونى على شخص آخر أحبه الشعب كل هذا الحب ! ولكنها الآن تعانى من وهن الصحة وفقدت شيئا من سحرها الوهاج – ولكنى لا انصح من ينتقدونها أن يفرحوا لأن نجمها آخـذ فى الأفـول ، وتذكروا انهـا هى السبب فى اننا بقـينا فى مكاننا •

الضباط : انها السبب فى انك بقيت فى مكانك !

هكذا كان شكل الصراع بين ايفا والعسكريتاريا •• ولم يستطيع بيرون نفسه – وهو زعيمهم المحبوب – أن يفعل شيئا ليخفف من كراهيتهم لهـا • ولكن ما هى قصة ترشيح ايفا بيرون لمنصب نائب رئيس الجمهورية • فى عـام ١٩٥١ كان نجم بيرون وايفا قد بدأ يهوى •• بعد أن كانت سنواتهما الطويلة فى الحكم شيئا لم تشـهده الأرجنتين من قبل ، فوراء الواجهــة البراقة من

الأمجاد والعمل الوطنى الدائب وتحقيق العدالة الاجتماعية وعبادة الجماهير لايفيتا بدأت الحقيقة تتضح شيئا فشيئا ٠

كان بيرون وزوجته قد أوصلا الاقتصاد الأرجنتينى الى حافة الانهيار الكامل ٠٠ فالتهور الشديد فى الانفاق الحكومى على نطاق هائل أوقع الأرجنتين فى ديون رهيبة بعد أن كانت البلاد لا تعانى من أية ديون عندما تسلم بيرون الحكم ٠ أما محاولة بيرون وزوجته لاعادة توزيع الثروة فى الأرجنتين فقد أسفرت عن تبديد ثروة العدد القليل من الأغنياء بينما ظل الفقر على حاله وسط الطبقات الشعبية ٠ وبينما اتجه النظام الى الصناعة متجاهلا أن الأرجنتين هى دولة زراعية أساسا ، خسرت الدولة ملايين البيزوس عندما أممت شركات السكك الحديدية والتليفونات ٠ ولا يعرف بالتحديد الثروة التى جمعها بيرون وزوجته ولكن يقال أنها ثروة هائلة ، وانخفضت قيمة البيزوس الى النصف ، وبدأ رجل الشارع يشعر بوطأة الوضع الاقتصادى البالغ السوء ٠ وبدأت شعبية بيرون فى الاهتزاز ولم يفلح تدخل ايفا شخصيا فى ايقاف اضراب عنيف لعمال السكك الحديدية ٠

وكان الحل الذى فكرت فيه ايفا لهذه الازمة هو اعلانها بترشيح نفسها لمنصب نائب الرئيس مع بيرون فى الانتخابات التى حدد لها نوفمبر ١٩٥١ ٠ وكانت تظن أن هذا الترشيح سوف يصرف أذهان الجماهير ـ ولو على المدى القصير ـ عن الأزمة الاقتصادية الطاحنة والأوضاع الاجتماعية السيئة ٠ ولكن ايفا لم تقدر نفوذ بعض الجنرالات الذين يعتمد عليهم بيرون فى الحكم حق قدره ٠ فمع العداء التقليدى بينها وبين العسكرتاريا لم يكن هناك جنرال فى الجيش يحترم نفسه على استعداد لقبول امرأة فى منصب القائد العام للقوات المسلحة وهو المنصب الذى كانت ستحتله ايفا بحكم الدستور اذا أصبحت نائبة لرئيس الجمهورية ٠

ورغم أن ايفا لم تكن من النوع الذى يعترف بالهزيمة حتى آخر دقيقة من عمرها ، فربما كان المرض هو السبب فى استسلامها ٠ وفى حديث مؤثر بالراديو مساء ٣١ أغسطس ١٩٥١ أعلنت ايفا تنازلها عن الترشيح لمنصب

نائب رئيس الجمهورية ، وهى تعلم فى أعماقها أن هـذه الفرصة لن تواتيها أبـــدا ٠

وكانت الشهور الأخيرة فى حياة ايفا فظيعة ٠٠ فقد كان اقترابها مـن الموت مصحوبا بالآلام المروعة ٠ وفى ٢٦ يوليو ١٩٥٢ أسلمت أنفاسها الأخيرة وهى محاطة بأمها وأخواتها وأخيها الوحيد وزوجها ٠ وفى المشهد الأخير على فراش الموت تعزى ايفيتا نفسها بالكلمة التالية :

ايفا : كان القرار قرارى ٠ وقرارى أنا وحدى ٠٠
كنت أستطيع الحصول على أى شىء أريد ٠٠
كان يمكن أن أتألق فى وهج الأضواء الباهرة ٠٠
أو اختار طول العمر ٠٠
تذكروا أنى كنت صغيرة جدا حينئذ
وكانت السنة تبدو لى دهرا كاملا ٠٠ واليوم عمر بأكمله
فما قيمة خمسين أو ستين أو سبعين سنة ؟
لقد رأيت الأضواء وعشت الحياة بالطول والعرض !
وكم كانت حياتى متألقة ٠
ولكن سرعان ما انطفأت عنى الأضواء وذهب ربيع العمر

ونعود فى نهاية هذه المسرحية الرائعة الى بدايتها حيث الجماهير الملتاعة لموت معبودتها ايفيتا ٠٠ وحيث تشى جيفارا يقف بينهم ساخرا متسائلا ٠٠ لماذا تعبدونها ٠٠ فلقد كانت امرأة غير عادية ٠٠ ولكنها فى النهاية ممثـلة استطاعت أن تتربع على قمة السلطة فى الأرجنتين ٠

وهكذا تثبت هذه المسرحية الموسيقية الجميلة أن موضوعات التـاريخ السـياسى الحـديث والمعاصر تصبح مادة غنية لذلك النوع من المسرح الذى ظل حتى ظهور « ايفيتـا » يعتمد عـلى الموضوعات الاجتمـاعية والعـاطفية الخفيفـة

الفهرس

رقم الإيداع بدار الكتب ٣٤٠٧
الترقيم الدولى ٥ ـ ٠٩٤ ـ ١٧٢ ـ ٩٧٧

دار غريب للطباعة
١٢ شارع نوبار (لاظوغلى) القاهرة
ص٠ب ٥٨ (الدواوين) ـ تليفون : ٢٢٠٧٩